مابعد جدیدیت

مضمرات و ممکنات

وہاب اشرفی

مابعد جدیدیت

مضمرات و ممکنات

مابعد جدیدیت

مضمرات و ممکنات

وہاب اشرفی

پورب اکادمی، اسلام آباد

©: 2007ء پورب اکادمی

طبع اوّل: جنوری 2007ء

ناشر: پورب اکادمی، اسلام آباد

فون نمبر: 051 - 538 29 67

0300 - 519 25 43, 0301 - 559 58 61

ای میل: info@poorab.com.pk

ویب سائٹ: www.poorab.com.pk

Mabaad Jadidiyat: Muzmirat o Mumkinat

by: Wahab Ashrafi

Published by: Poorab Academy, Islamabad, Pakistan

ISBN: 969-8917-23-3

۸۹۱٫۴۳۹۰۹

وہا ما بعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات / وہاب اشرفی۔

اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء

ص ۴۶۳

نئی نسل کے نام

بہ زیرِ کنگرۂ کبریاش مردانند
فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر

فہرست

حرفِ آغاز ۹
مابعد جدیدیت کے تشکیلی پہلو ۱۳
مابعد جدیدیت اور مغربی مفکرین ۳۵
رولاں بارتھ: مصنف کی موت کا اعلان ۳۷
چارلس جینکس: تعمیرات اور یکسانیت کا رد ۴۲
لیوتار: مابعد جدید صورت حال ۴۷
دریدا: ردِ تشکیل اور اطراف مابعد جدیدیت ۵۹
مشل فوکو: مابعد جدیدیت اور متنوع علوم ۶۴
لاکاں: فرائڈ، زبان اور سبجکٹ تھیوری ۶۸
لوئی آلتھوسے: نئی مارکسیت ادب اور آئیڈیولوجی ۷۲
فریڈرک جیمسن: مارکسیت سے مابعد جدیدیت تک ۷۵
اہاب حسن: جدیدیت، مابعد جدیدیت اور ادب ۸۰
بودریلار: شباہت کذبی ۸۹

جولیا کریسٹوا: مادری اور نسائی تشکیلات ۹۴
ٹیری ایگلٹن: مابعد جدیدیت اور مارکسزم (ذہنی کشمکش) ۹۸
ہیبر ماس: مابعد جدیدیت اور مارکسزم ۱۰۲
مابعد جدیدیت: نوآبادیات و پس نوآبادیات ۱۰۵
مابعد جدیدیت: تاریخیت اور نئی تاریخیت ۱۱۷
مابعد جدیدیت اور تانیثیت ۱۲۵
مابعد جدیدیت: مباحث کے نتائج ۱۳۵
اُردو مابعد جدیدیت: چند نکات ۱۴۵
مابعد جدیدیت اور اُردو شاعری ۱۵۵
مابعد جدیدیت اور اُردو فکشن ۲۴۴
مابعد جدیدیت اور اُردو ڈرامہ ۳۳۰
مابعد جدیدیت اور اُردو طنز و مزاح ۳۳۹
مابعد جدیدیت اور لوک ادب ۳۵۵
مابعد جدیدیت: پسماندہ اور دلت ۳۷۵
مابعد جدیدیت اور اُردو تنقید ۳۸۵
آخری بات ۴۳۵
کتابیات ۴۳۹
اشاریہ ۴۴۹

حرف آغاز

مابعد جدیدیت ایک ادبی اصطلاح کے طور پر نہ صرف یہ کہ رائج ہو چکی ہے بلکہ اس کے عوامل، حلقہ اثر اور محتویات پر اچھی خاصی روشنی بھی ڈالی جا چکی ہے تو پھر اس کتاب کی ضرورت کیوں؟ یہ ایک سوال ہے جس کا جواب بس اتنا ہے کہ کوئی بھی موضوع کسی بھی متعلقہ کتاب یا مقالے سے ہمیشہ کے لئے ختم نہیں ہو جاتا، بلکہ اس سے تحریک ہوتی ہے اور ڈسکورس کو آگے بڑھانے اور نئی جہات کو روشن کرنے کی گنجائشیں باقی رہتی ہیں۔ بعض نکات تشریح طلب اور وضاحت طلب رہ جاتے ہیں۔ بعض کے بارے میں نئی روشنی اور نئے امکانات سامنے آ جاتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہوتا ہے کہ جب کوئی نیا ڈسکورس سامنے آتا ہے تو ادبی دنیا ایک طرح کے ہیجان اور انتشار میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ موافق اور مخالف آوازیں ابھرنے لگتی ہیں، کہیں کہیں تشدد کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، گروہ پیدا ہو جاتے ہیں۔ کوئی نئی روش کو قطعی طور پر رد کرتے ہوئے کسی تبدیلی کو گوارہ کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ حالانکہ اس کے پاس کوئی دلیل نہیں ہوتی۔ منطق اور دلیل ایسے انتہا پسند لوگوں کے لئے ہمیشہ بے معنی ہوتی ہیں۔ یہ سمجھنے کی بات ہے کہ کوئی بھی نئی ادبی تحریک یا ادبی منظر نامہ گذشتہ روش سے لازماً مختلف ہوتا ہے۔ اس لئے اسے قبول کرنے میں بہت سے رخنے سامنے آتے ہیں۔ یہ شدت اس لئے بھی پیدا ہو جاتی ہے کہ بعض لوگ یا ادارے کسی خاص ادبی اسکول یا رویے سے اٹوٹ طور پر وابستہ ہوتے

ہیں۔ نتیجے میں کوئی بھی تبدیلی انہیں ناگوار نظر آتی ہے۔اس لئے کہ ان کے اپنے ادبی موقف پر ضرب کاری پڑتی ہے۔ ہمارے یہاں ترقی پسندی کے بعد جب جدیدیت شروع ہوئی تو اشتراکی یا ترقی پسند اس کے خلاف صف آرا ہو گئے۔ جب یہ رفتہ رفتہ جڑ پکڑنے لگی تو بعض اس کی طرف راغب بھی ہوئے۔ترقی پسندی سے پہلے جس قسم کا ادب پیدا کیا جارہا تھا وہ بعض لوگوں کے لئے اتنا عزیز تھا کہ اس وقت ترقی پسندی میں ہزاروں کیڑے نکالے گئے۔لیکن بعد میں خود ترقی پسندی کے لئے فضا ہموار ہوتی چلی گئی۔اور جب اس کی جگہ جدیدیت نے لینی شروع کی تو پھر ایسا ہی تشدد اس کی راہ میں بھی آیا۔لیکن تب جدیدیت ایک نئی روشنی کے تحت ابھری تھی۔اب جب کہ نئی روشنی، نئے ادبی امکانات اور نئی ادبی تھیوری سامنے آ گئی ہے تو افہام و تفہیم سے پہلے ہی کسی کسی گوشے سے مخالفت میں آوازیں ابھرنے لگیں۔ حالانکہ ضرورت اس بات کی ہے کہ تمام معاملات پر انتہائی سنجیدگی کے ساتھ غور کیا جائے اور ان کا تجزیہ کیا جائے۔نئی تھیوری بہت سے امکانات کی خبر دیتی ہے۔اس کے مضمرات بڑے وسیع ہیں۔ یہ اپنے حلقہ اثر میں بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی چیزوں کو لینا چاہتی ہے۔انسانیت کی عظمت اس کا غالب ترانہ ہے۔مثبت پہلوؤں پر اتنا زور ہے کہ منفی صورتیں از خود مردہ ہوتی نظر آتی ہیں۔ یہ سب مفکرین کے غور وفکر کے نتائج ہیں۔ کچھ باتیں ایسی ہیں جو ہندوستان یا اردو کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتیں لیکن ایسا بھی ہے کہ کوئی تحریک کبھی بھی من وعن قبول نہیں کی جاتی، اس کے اپنے ثقافتی حوالے ہوتے ہیں۔اس لحاظ سے بعض نکات یا بعض پہلو ترمیم و تنسیخ کے بعد ہی قبول کئے جاسکتے ہیں۔ ہر زبان کا اپنا مزاج ہے اور وہ اپنی ثقافت سے تعمیر ہوتا ہے۔چنانچہ مغربی مابعد جدیدیت اور اردو مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم کرنی پڑے گی۔اس کی کوشش کی بھی گئی ہے اور یہ ہو بھی رہا ہے۔

میری یہ کتاب غالب کی طرفداری نہیں ہے بلکہ سخن فہمی کا ایک رخ ہے۔جس رخ میں ذہنی تحفظات کا کہیں دخل عمل نہیں۔تعصب کو راہ دینا مقصود نہیں ہے۔اپنی فہم اور اپنے مطالعے کی روشنی میں جو نتائج سامنے آئے ہیں وہ پیش کر دیے گئے ہیں۔اس کتاب کو لکھنے کی تحریک اس امر سے ہوئی کہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا جائے اور نئی تھیوری کو اس کے تمام تر مضمرات و ممکنات کے ساتھ پیش کر دیا جائے۔

یہاں اس امر کا اظہار ضروری ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں مشرق و مغرب کے حوالے سے تمام اہم نکات واضح کر دئے ہیں بلکہ یہ بھی کہنا درست ہوگا کہ وہ اردو مابعد جدیدیت کے سلسلے میں نظریہ سازی کے مشکل مرحلے سے گزرے ہیں۔ نئی فکریات کو اردو میں روشناس کرانے میں ان کا کارنامہ بنیادی نوعیت کا ہے۔ انہوں نے نہ صرف مغربی مفکرین کے خیالات سے بحث کی ہے اور ان کا تجزیہ کیا ہے بلکہ مشرقی مزاج و منہاج کے اعتبار سے تمام تر مابعد جدید رویے کی افہام و تفہیم کے ہفت خواں کو طئے کرنے میں بین کامیابی حاصل کی ہے۔ یہ سچ ہے کہ شعریات کے باب میں حالی کے بعد یہ ایک ایسی تصنیف ہے جس کی طرف بار بار رجوع کرنا پڑے گا۔ میری یہ کتاب ایسی توضیحات پر مبنی ہے جن کا تعلق اسی روش سے ہے جن پر نارنگ بہترین کام کر چکے ہیں۔ یہاں مجھے فکر تھی کہ بعض مغربی مفکرین کے افکار کو اس طرح پیش کیا جائے کہ عام آدمی کے لئے بھی قابل فہم ہو۔ پھر ان کے مرکزی تصورات بھی سامنے آ جائیں۔ دوسری وجہ یہ بھی تھی کہ قدیم و جدید ادب میں مابعد جدیدیت کے نکات تلاش کئے جائیں۔ مجھے احساس ہے کہ جدیدیت کے بعد کی لہر ۱۹۸۰ء کے بعد ہی زور پکڑتی نظر آتی ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ نئے لکھنے والے سرتاسر ایسے رویے سے اپنا رشتہ معلوم یا نامعلوم طریقے پر قائم کئے ہوئے ہیں۔ پھر بھی اردو ادب کی اپنی ثقافتی بنیادیں ہیں، زبان کا ایک سسٹم ہے، فکر کی ایک واضح نوعیت ہے جو متعلقہ زمین کے خمیر سے رشتہ رکھتی ہے۔ اس لئے ضروری تھا کہ تاریخ کے تعین کے بغیر ایسی نگارشات تلاش کی جائیں جنہیں مابعد جدید صورت واقعہ سے تعبیر کرنا ممکن ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ معیاری و غیر معیاری ادبیات کی بحث کے بغیر وہی نکات سامنے لائے گئے جو مابعد جدیدیت سے ہم رشتہ ہیں۔ اس کتاب کی اشاعت کا جواز یہی ہے۔

وہاب اشرفی

مابعد جدیدیت کے تشکیلی پہلو

اس بات پر بار بار زور دیا جاتا رہا ہے کہ مابعد جدیدیت کا تصور ابھی بھی وضاحت طلب ہے۔ ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ بعض موافق اور مخالف لوگ بھی اس کی حدوں سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتے اور اپنے اپنے طور پر اس کی توضیح وتشریح میں لگے نظر آتے ہیں۔ مخالفین کا گروپ تو کچھ بھی سننے کو تیار نہیں، اس کے مضمرات اور ممکنات کیا ہیں؟ ان پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جو مضامین شائع ہوتے رہے ہیں استثنائی صورتوں کے علاوہ واقفیت سے زیادہ احساسات سے تعلق رکھتے ہیں بعض نقاد اس سلسلے میں گہرائی میں جانے کی بجائے سطحی اطلاعات کی بنا پر کمرہی کی ایک فضا قائم کرنے کے درپے معلوم ہوتے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدیدیت کے کچھ واضح مضمرات اور ممکنات پر سنجیدگی سے روشنی ڈالی جائے تاکہ ذہنوں پر جو جالے پڑے ہوئے ہیں ان کا خاتمہ ہوسکے اور صحیح صورت سامنے آسکے۔

مابعد جدیدیت کا تعلق کسی نہ کسی طرح ساختیات اور پس ساختیات سے رہا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ متعلقہ تھیوری پر گفتگو کی جائے، جو فلسفیانہ نکات پیش کئے جاتے رہے ہیں ان سے واقفیت کی کوشش کی جائے۔ اس سلسلے میں میں مفصل مضمون لکھ چکا ہوں جو میری کتاب ''حرف حرف آشنا'' میں شامل ہے۔

معاشیات کی دنیا میں مارکس نے کیا کیا اور فرائڈ نے لاشعور کے اسرار ورموز کو واشگاف کرنے میں کیسے کیسے ہفت خواں طے کئے ان سے ہم واقف ہیں لیکن زبان اور لسانیات سے سا سیئر (SAUSSURE) نے مغربی افکار و آرا میں کیسا انقلاب برپا کیا ہے اس سے آ گاہی بہت کم ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اردو کی حد تک لسانیات کا مطالعہ ہنوز ابتدائی مرحلے میں ہے ہم آج بھی مبادیات کے تعارف سے آگے نہیں بڑھے ہیں، لہٰذا لسانی عوامل، لسانی حلقہ اثر، لسانی گرہ کشائی اور لسانی اطلاقات اور نتیجے کے طور پر بشریات، عمرانیات وادبیات بلکہ کائنات کے بارے میں نئے اور اہم نظریوں کی تشکیل سے ہماری بے خبری عمومی حیثیت رکھتی ہے، دوسری وجہ یہ ہے کہ ہم مزاجاً روایت پرست اور ذہنی طور پر کاہل ہیں ۔ ہمارے بندھے ٹکے تصورات نئے امکانات سے ہمیشہ دامن کشاں رہتے ہیں چنانچہ عدم آگہی ہمیں جو سکون دے جاتی ہے اس میں مگن رہنے کے ہم عادی ہو چکے ہیں۔ حالانکہ بعض باتیں انتہائی واضح طور پر بیان کی جا سکتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ الفاظ بذات خود بے معنی ہیں بلکہ ان میں زندگی ہی نہیں ہے اس وقت تک جب تک ہم انہیں ایک لسانی نظام میں نہ دیکھ سکیں۔ کوئی ادیب ادب تخلیق نہیں کرتا، ادب ایک مخصوص لسانی سسٹم میں موجود ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ کو لکھواتا رہتا ہے۔ کولمبس امریکہ کو دریافت نہ بھی کرتا تو وہ دریافت ہو جاتا۔ سا سیئر کے مطابق :-

"If we could embrace the sum of word-images stored in the minds of all individuals, we could identify the social bond that constitutes [Language]. It is a storehouse filled by members of a given community through their active use of [parole], a grammatical system that has potential existence in each brain, or, more specifically, in the brains of a group of individuals. For [Language] is not complete in any speaker; it exists perfectly only within a collectivity."

ادیب یا شاعر کی انفرادیت، شخصیت، وجدان، ذوق، التہاب، الہام، ادب یا

شاعری کے حوالے سے کوئی اہمیت نہیں رکھتی، اس لئے کہ ادیب یا شاعر کسی مخصوص لسانی نظام کا اسیر ہے وہ اس سے آگے نہیں نکل سکتا، ادب یا شاعری کا غیر ساختیاتی جائزہ غیر سائنٹفک اور غیر معتبر ہے۔ کسی زبان کے وسیلے سے جو نظام مرتب ہوتا ہے اسی نظام کے تحت سائنٹفک تجزیہ ممکن ہے اور وہی معتبر بھی ہے۔ شاعری یا ادب میں تجربہ کوئی چیز نہیں ہے، ہر تجربہ پہلے ہی سے ایک مخصوص نظام میں موجود ہے۔ زبان ایک کل ہے اس کے اجزا اکائیاں ہیں۔ یہ اکائیاں اپنے آپ میں خود کفیل ہیں۔ ان کی قدریں ایک دوسرے سے رابطوں اور رشتوں پر استوار ہیں۔ یہی بات کسی ایک جملے کے بارے میں کہی جا سکتی ہے، ایک مکمل نظم کے بارے میں بھی، ایک پورے ناول کے باب میں بھی۔ رشتے اور رابطے ایک معینہ سسٹم میں موجود ہیں، جن کی شناخت کلی طور پر ان کے اضداد سے ہوتی ہے، زبان بذات خود نشانات (Signs) کا ایک نظام ہے جس کا مطالعہ ایک معینہ وقت کے حدود میں کیا جا سکتا ہے نہ کہ تاریخی حوالے سے۔ ہر نشان کی تشکیل مشار یعنی Signifier اور مشور یعنی Signified کے اتصال سے ہوتی ہے (مشار اور مشور: یہ ترجمے میرے نہیں ہیں بعضوں نے دال اور مدلول بھی لکھا ہے)۔ مشار تحریری یا صوتی صورت اور مشور تصور معنی سے عبارت ہے، ان کی الگ الگ اپنی کوئی معنوی حیثیت نہیں، مشار اور مشور مل کر ہی کوئی من مانا تصور پیدا کرتے ہیں، ساسئیر CAT کی مثال پیش کرتا ہے C اور A اور T کے نشانات یعنی مشار CAT کا تصور دیتے ہیں لیکن یہ تصور یا معنی بہرحال ان انکل پومنی ہے، من مانا ہے، Arbitrary ہے۔ CAT کے مجموعی تین نشانات ہر زبان میں یکساں معنی نہیں دیتے چنانچہ یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ تصور معنی ہر حال میں من مانا اور رواجی ہے۔ واضح ہوا کہ مشار اور مشور کا باہمی ربط انکل پر قائم ہے۔ Cat اس لئے Cat ہے کہ Bat یا Chat نہیں ہے۔ اور Cat کا جو مفہوم پیدا ہو رہا ہے وہ دراصل رواج کی دین ہے کلچر کا پہلو ہے اور اس لئے بھی کہ یہ تفریقی صورت واقعہ پر مبنی ہے۔ مثلاً یہ بہت آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ Dog, cat نہیں ہے۔ یعنی دونوں کا فرق ہی نقش تصور کے استحکام پر دال ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ہر نشان یا نقش اپنے مفہوم کے لئے ایک نظام کے تحت اپنے اختلافی نشان یا نقش کا محتاج ہے بغیر اس کے مشار یا مشور کا بے اصولی ربط رواجی مفہوم کی بھی کوئی جھلک پیش نہیں کر سکتا۔ ہم سفید کا تصور سیاہ کے بغیر نہیں کر سکتے، دن کا تصور رات پر مبنی ہے، اچھا اپنی

معنویت کے لئے برے کا محتاج ہے، نئے کا مفہوم پرانے کے بغیر ابھر ہی نہیں سکتا۔ لہذا ثابت ہوا کہ معنوی پہلو ایک معنیہ ساخت ہی کی دین ہو سکتا ہے جس کا نظام افتراق و اختلاف واضداد سے قائم ہوتا ہے۔ ساسیئر اس ضمن میں ایک اور نکتہ پیدا کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کوئی شخص کیا کہتا ہے، کیا گفتگو کرتا ہے اس سے اس کی کوئی غرض نہیں ہے، اس کی غرض اس امر سے ہے جن عوامل یا ذرائع سے وہ گفتگو ممکن ہوئی ہے ان کی ساخت کیا ہے۔

ساسیئر کی جس کتاب نے ایسے انقلاب آفریں تصورات پیدا کئے وہ اس کے ان لکچروں کا مجموعہ ہے جو وہ ۱۹۰۷ء سے ۱۹۱۱ء تک جینوا یونیورسیٹی میں دیتا رہا۔ اس کی موت کے بعد اس کے ساتھیوں اور شاگردوں نے انہیں کتابی صورت دے دی جو ۱۹۱۳ء میں Courses in General Linguistics کے نام سے اشاعت پذیر ہوئی۔ تب سے اس کے اثرات دوررس رہے ہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ساسیئر کے تصورات کے تحت پنپنے والی ایک دو ادبی و ثقافتی تحریکوں سے ہم زیادہ ہی واقف ہیں اور ساسیئر سے کم۔ میری مراد روسی ہیئت پرستی نیز بشریات سے ہے۔ ہیئت پرستی کا پراگ سرکل براہ راست لسانی ساختیات سے رشتہ رکھتا ہے۔ اس طرح لیوی سٹراس کی اسٹرکچرل انتھروپولوجی ساسیئر ہی کی دین ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ دونوں کے کلیدی پہلوؤں کی نشاندہی کی جائے۔

تاریخی اعتبار سے روسی ہیئت پرستی کا آغاز Victor Shklovsky کی فیوچرسٹ پوئٹری پر مضمون The Resurrection of the world سے ہوتا ہے یہ مضمون ۱۹۱۴ء میں شائع ہوا لیکن باضابطہ تحریک کے طور پر ۱۹۳۰ء کے بعد پراگ لنگوسٹک سرکل کے سربرآوردہ مالسانیات رومن یوکوبسن (Roman Jakobson) نے اسے ایک چیلنج کے طور پر قبول کیا۔ ظاہر ہے روس میں اس وقت جو حالات تھے وہ ایسی تحریک کے لئے غایت صبر آزما تھے۔ چنانچہ یوکوبسن چیکوسلاویہ چلا آیا اور ہیئت پرستی کی لے تیز کر دی، انتقال مکانی سے پہلے بنیادی طور پر اس کا گروپ ماسکو لنگوسٹک سرکل سے وابستہ تھا اور اسی کی ہمنوائی میں Opojaz کا حلقہ وجود میں آیا تھا جس کے اہم افراد Yurry, Osip Brik, Boris Eichenbaum تھے۔ یہ سب کے سب لسانیات سے اٹوٹ رشتہ رکھتے تھے اور اپنے تجزیے میں شاعری کی زبان سے خصوصی

دلچسپی لیتے تھے۔ متن کے خصوصی مطالعے کے سلسلے میں ان کی کاوشوں سے خاصی پیش رفت ہوئی۔ دراصل روسی ہیئت پرست ان اولین افراد میں ہیں جنھوں نے ادبی مطالعے کو آزاد بنیاد دینے کی سعی کی اور اسے ایک خودمختار ڈسپلین کے طور پر برتنا چاہا انہیں اس کا شدید احساس تھا کہ کس طرح سیاست، نفسیات، فلسفہ وغیرہ کی آمیزش نے ادبی مطالعے کا قوام بگاڑ دیا ہے، یہی وجہ ہے کہ 'ادبیت' کی بجائے لوگ ادبا کی زندگی پر سارا زور صرف کرتے ہیں اس سے ادب کا مطالعہ نہ صرف خام رہتا بلکہ اس کا کوئی واضح نظام نہیں بن پاتا۔ ان کا خیال تھا کہ New Criticism سے وابستہ لوگوں نے چھپے ہوئے الفاظ یا متن (Printed words or text) پر توجہ تو کی لیکن تلاش معنی میں وہ اپنے ذوقی صفات کو بھی بروئے کار لاتے رہے۔ چنانچہ ادبی مطالعے کے واضح اصول اور ضابطے مرتب نہ ہو سکے اور ادب برائے زندگی کے علمبرداروں کا Osip Brik نے یوں مذاق اڑایا کہ ان کی ساری دلچسپی اس مسئلے سے ہے کہ کیا پوشکن سگریٹ پیتا تھا؟ اگر ادب کو شخصیت کا اظہار مانا جائے تو اس کا رشتہ سوانح اور نفسیات سے جڑ جاتا ہے اور اگر اسے سماج کی تصویر تصور کیا جائے تو پھر تاریخ، سیاست، مدن اور سماجیات کی کھتونی اس کا مقدر ہوگی۔ ہیئت پرست اس پر زور دیتے ہیں کہ ہیئت پرستی نہ تو جمالیات (جمالیاتی احساس) ہے اور نہ ہی یہ کوئی طریق کار بلکہ یہ ادب کا سائنس ہے جس سے ادبی مواد کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ایسا طریقہ ہمیشہ تفریقی اور مائل بہ ضد ہوگا۔ اس لئے ان کی نگاہ میں ادبی تخلیق کا وجود اس بات پر ہے کہ نظام ہائے حقائق (Order of Facts) میں وہ ایک دوسرے سے الگ اور مختلف کس طرح ہیں۔ اوروں سے اختلاف ہی اس کی پہچان اور حقیقی پہچان ہے۔ پہلے سے موجود ادب سے مختلف ہونا اس بات پر دال ہے کہ اس میں اجنبیت ہوگی۔ یہ ناآشنائی ہی اس کا انفرادی وجود اور امتیاز ثابت کرتی ہے۔ Anne Jefferson کے الفاظ ہیں:-

"The operative Concept in this Differential Specification is Defamiliarization or Making Strange."

ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ شاعری یا ادب کی زبان مشکل، دور از کار اور متشدد ہوگی لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ سامنے کے الفاظ استعمال میں نہ آئیں بلکہ ان کا استعمال اس طرح اور اس ہیئت میں ہو کہ اجنبیت غالب آ جائے۔ واضح ہوا کہ

ہیئت پرستوں کی نگاہ میں اصل شئے ہیئت اور تکنیک ہوتی ہے جسے وہ 'ادبیت' کہتے ہیں۔اس کی نمود، تفریقی اور اختلافی فارم ہی میں ممکن ہے۔ان کا اعلان ہے کہ

Art is Technique and Device is sole hero

اس تفصیل سے اس امر کا اظہار مقصود ہے کہ روسی ہیئت پرستی پر ساسئیر کے اثرات ضرور ہیں لیکن ہیئت پرستی دوسرے نہج پر کام کرتی رہی ہے منطقی طور پر ہیئت پرستوں کا ہیئت پر زور ہے جب کہ ساسئیر ساخت کی بات کرتا ہے اور وہ کسی ساخت کو اس کی مخصوص زبان میں پہلے ہی سے موجود بتاتا ہے۔ساسئیر کے یہاں بھی ضد پر زور ہے لیکن یہ ضد اشیا کی تفہیم کے لئے ہے جس کی کارکردگی ادب میں ممکن ہے لیکن 'ادبیت' کے لئے نہیں یا نیا بنانے کے لئے نہیں اس لئے کہ ادیب تو کچھ بنا ہی نہیں سکتا، وہ بنے بنائے نظام یا ساخت میں کام کرتا ہے، پھر بھی ہیئت پرست ادب وشاعری کے مطالعے کو سائنس کی سطح پر لانا چاہتے ہیں۔یہی مدعا ساختیاتیوں کا بھی ہے، ہیئت پرستوں کے یہاں مواد پر کوئی زور نہیں، ساختیاتیے مواد کو موجود بتاتے ہیں یعنی ادبی تخلیق سے پہلے ہی۔

میں نے پہلے ساسئیر کے حوالے سے زبان کے ایک سسٹم یعنی نظام پر گفتگو کرتے ہوئے اشیا کے رشتوں اور رابطوں کے بارے میں کچھ عرض کیا تھا یوکوبسن نے استعارہ (Metaphor) اور مجاز مرسل (Metanomy) کے حوالے سے بڑی پرمغز بحثیں چھیڑی ہیں، یہ بحثیں 'ادبیت' کے سلسلے میں ہیں، لیکن ان کا اطلاق ساخت کی بحث میں کیا جاتا رہا ہے۔وہ کہتا ہے:۔

The projection of the principle of equivalence from the axis of selection to the axis of combination.

David Lodge اس کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دونوں اصطلاحیں یعنی استعارہ اور مجاز مرسل اشیا کی برابری سے متعلق ہیں لیکن دونوں کی نمود مختلف ذریعہ سے ہوتی ہے۔استعارہ دو چیزوں کو برابر کردیتا ہے حالانکہ وہ مختلف ہوتی ہیں۔مجاز مرسل کا مدار تلازمے پر ہے۔کبھی ایک حصے کا پورے حصے پر اطلاق کیا جاتا ہے، کبھی سبب کا مسبب پر، کبھی کسی شئے کی صفت پر اسی طرح استعارہ اور مجاز مرسل سطحی یا عمیق ساخت پیدا کرنے کا سبب ہیں۔وزیر آغا نے ان دونوں کی دقیق بحثوں سے جو نتیجہ اخذ

کیا ہے وہ یقینی توجہ طلب ہے۔ موصوف لکھتے ہیں:۔

''اسٹراس نے استعارہ اور مجاز مرسل کے جوڑے کا اطلاق جب پوری انسانی زندگی پر کیا تو اسے نیچر اور کلچر کا جوڑا نظر آیا، اس نے دیکھا کہ نوع انسانی تو نیچرل ہے جبکہ خود انسان کلچرل ہے۔ اس سے یہ اہم نکتہ ابھرا کہ انسان نے کلچر کو جنم دے کر در حقیقت زندگی کو نیچر اور کلچر میں بانٹتا ہے۔''

کہہ سکتے ہیں کہ جسے وزیر آغا نیچر کہہ رہے ہیں وہ عمیق ساخت ہے اور کلچر سطحی ساخت۔ اس لئے کہ لیوی اسٹراس زبان سے متعلق ہونے کے باوجود زیادہ گفتگو بشریات یا علم الانسان سے کرتا ہے اور سائیر کلی طور پر زبان کے حوالے سے۔ اس طرح بجا طور پر اسٹراس 'بشریاتی ساخت' کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ علم الانسان میں حقائق اور اعداد وشمار کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے لیکن اسٹراس نے تو چھان بین کی دنیا ہی بدل ڈالی۔ اسٹراس سائیر کے اثرات قبول کرتے ہوئے کلچر کے اسٹرکچر یا ساخت کی تلاش کرتا ہے۔ اس کے تصور سے انفرادی عناصر کی معنویت ایک پورے نظام کی ساخت پر مبنی ہے۔ یہ ایسا نظام یا سسٹم ہے جو اپنے آپ میں مکمل اور جامع ہے، اس لئے کسی گاؤں، قبیلے، فرد، رسوم، رواج، عادات و خصائل کی تلاش ایک معینہ سسٹم کے تحت ممکن ہے بالکل اسی طرح جس طرح کسی زبان کا ایک مخصوص سسٹم ہوتا ہے۔ اس طرح سٹراس بھی لسانیات کے حوالے سے کلچر یا کلچرس کا ایک گرامر بنانا چاہتا ہے جس کی ہر اکائی کل کی طرف راجع ہے یا کم از کم اس کی تفہیم کے لئے کل کو گرفت میں لینے پر اصرار کرتی ہے چنانچہ اسٹراس سے ایک قدم آگے بڑھ کر رولاں بارتھ (Roland Barthes) اعلان کرتا ہے کہ کلچر اپنے تمام تر پہلوؤں کے ساتھ ایک زبان ہے، لہذا کسی قوم یا قوموں کے رسوم و عادات کی واقفیت کے لئے ان کے پس منظر کے بنیادی نظام کی ساخت کو سمجھنا از بسکہ لازمی ہے۔ سائیر نے خود اس کی ایک مثال پیش کی ہے وہ کہتا ہے کہ چینی اپنے حکمرانوں کے سامنے نو بار سر جھکا کر ان کی تعظیم کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اگر یہ فعل انگریزی حکمرانوں کے سامنے دہرایا جائے تو عجیب مضحک صورت سامنے آئے گی کہ ان کے رواج میں سرے سے ایسے عمل کا وجود ہی نہیں۔ اسی طرح انگریزوں کے تعظیمی طریقے چینیوں کیلئے حیرت زا ثابت ہوں گے۔ ژاں پولوں (Jean Pouillon) لیوی اسٹراس اور سارتر کا موازنہ کرتے ہوئے

لکھتا ہے کہ چاہے انتھراپولوجی اپنے آپ کو سماجی یا ثقافتی کہے اس کی غایت یہی ہے کہ مجموعی آدمی (Total Man) تک پہنچے۔ سارتر دوسرے پس منظر میں Totalization یا مجموعیت کے سوالات پیدا کرتا ہے۔

ادب کی دنیا میں لسانی واسطے سے مجموعیت وہ نظام کل ہے جس میں ادیب کی موت لازمی نتیجہ ہے۔ رولاں بارتھ اپنے ایک اہم مضمون ''مصنف کی موت'' (The death of the author) میں لکھتا ہے:-

> ''بالزاک اپنی ایک کہانی "سارا سن" کے ایک شخص کو عورت کے بھیس میں پیش کر کے یہ جملہ لکھتا ہے —— یہ ایک عورت تھی، اپنے آپ میں —— اپنے اچانک خوف کے ساتھ۔ اپنے غیر منطقی تصور میں بندھی، اپنے جبلی اندیشوں میں لپٹی، اپنی اضطراری جرات کے مابین، چھوٹی چھوٹی باتوں کو اہمیت دیتے ہوئے اور اپنی مزیدار حسیت سے بھری...... لیکن یہ جملے کس کے ہیں؟ کیا وہ ہیرو ہے جو یہ طے کئے بیٹھا ہے کہ وہ اس امر سے آگاہ نہ ہوگا کہ عورت کے بھیس میں کوئی مرد ہے؟ کیا یہ ایک شخص کی حیثیت سے خود بالزاک ہے، اپنے تجربوں سے سرشار، عورتوں کے بارے میں ایک فلسفہ مرتب کرتا ہوا؟ کیا یہ بالزاک ایک مصنف کی حیثیت سے ہے جو نسوانیت کے بارے میں کچھ ادبی تصورات کا اعلان کر رہا ہے؟ کیا یہ آفاقی خرد ہے؟ کیا یہ رومانی نفسیات ہے؟ ہم لوگ یقینی کوئی فیصلہ نہیں کر سکیں گے۔ وجہ بس یہ ہے کہ تحریر ہر آواز کا خاتمہ کر دیتی ہے، تاسیس یعنی origin کے ہر نقطے کو تباہ کر دیتی ہے۔ تحریر وہ غیر جانبدار، مخلوط اور غیر منقسم جائے پناہ ہے، جہاں ہمارا موضوع قیام پزیر ہوتا ہے، وہ ایک نفی کی صورت ہے، جہاں لکھنے والوں کی شخصیت معدوم ہو جاتی ہے......''

رولاں بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ دراصل مصنف ایک جدید شخصیت کا نام ہے جو ہمارے سماج کی پیداوار ہے، جس کی نمود عہد وسطی میں ہوئی ہے۔ وہ مصنف کے تصور کو سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کی نگاہ میں سرمایہ دارانہ ذہنیت نے ہی مصنف کی ذات کو اتنی اہمیت دے رکھی ہے۔ بارتھ کو حیرت ہے کہ ابھی تک ادبی

تاریخ، ادبی سوانح، انٹرویوز، اور رسالوں میں مصنف کی ذات کو مرکزی اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ یادداشتوں اور ڈائریوں کے ذریعہ خود مصنف اپنی ذات کو روشن کرتا رہا ہے۔ حالانکہ ادب کے پیکر کو عوامی کلچر میں تلاش کرنا چاہیئے۔ لیکن صورت یہ ہے کہ بڑی شدت سے مصنف کی ذات، اسکی زندگی، اسکے میلانات وجذبات پر زور دیا جاتا ہے۔ بارتھ ایسی تنقید کا مذاق اڑاتا ہے کہ بودلیر کے ادبی کاموں کی ناکامی دراصل فرد بودلیر کی ناکامی ہے یا Vonogogh محض اپنے جنون کے سبب ناکام ہوا یا Tchaikovasky اپنی برائیوں کے سبب۔ گویا ادب کی قدر و قیمت ادیب کی زندگی سے ہم آہنگ کی جاتی رہی ہے جب کہ ادب سے کسی فرد ادیب کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس کا مشہور جملہ ہے:-

"The text is a tissue of quotations drawn from the innumberable centres of culture."

اس طرح متن کو کسی ادیب کی ذات سے وابستہ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ ادب تو کلچر کے لاتعداد ثقافتی مراکز میں محفوظ ہے۔ مصنف وہیں سے بس اخذ کرتا ہے، اکتساب کرتا ہے۔ وہ خود اپنے طور پر ادب کی تخلیق نہیں کرتا اور نہ کر سکتا ہے۔ رولاں بارتھ کے انہیں تصورات کو Roman Selden ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:-

"in a 1968 essay,Ronald Barths put the structuralist view very powerfully,and argued that writers only have the power to mix already existing writings,to reassemble or redeploy them,writers can not use writing to express themselves,but only to draw upon that immense dictionary of language and culture which is always already written. "

رولاں بارتھ نے اپنے ایک دوسرے مضمون From word to text میں متن کی شناخت اور تجزیے کے سلسلے میں سات واضح نکات پیش کئے ہیں۔ ان کی تحلیل طولانی بحث کی متقضی ہے۔ اس لئے اس بحث کو یہیں چھوڑتا ہوں۔

متن سے گفتگو کرنے والے ساختیاتیوں میں جوتھن کلر کی حیثیت قدرے مختلف ہے۔ بعضوں کا خیال ہے اس نے فرانسیسی ساختیات کو اینگلو امریکی تنقیدی تصورات سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ دراصل کلر، ساسئیر کے Language اور Parole

سے متعلق افکار پر چامسکی کے Competence کے تصور کو فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی بوطیقا کی اصل ادبی سرمایہ نہیں بلکہ اس کی ترسیل ہے۔ وہ سارا زور اس مسئلے پر صرف کرنا چاہتا ہے کہ ادب پارے کی تفہیم کس طرح ممکن ہے، وہ کون سے رواجی ضابطے اور اصول مرتب ہوسکتے ہیں جو ایسی تفہیم میں رہنمائی کرسکیں۔ اس کا خیال ہے کہ Conventions کے سلسلے کا علم اتنا واضح اور روشن ہونا چاہئے کہ تفہیمی ضابطے سائنسی سطح پر متعین کئے جاسکیں۔ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ وہ ذہن کو متن سے ہٹا کر پڑھنے والوں کی طرف موڑنا چاہتا ہے۔ وہ اس کی وضاحت کرتا ہے کہ ہمیں اس امر کا جویا ہونا چاہئے کہ متون کی تفہیم کے اصول اور ضابطے کیا ہوسکتے ہیں۔ اور اس بات سے دامن کشاں گزرنا چاہئے کہ متون ضبط تحریر میں کیسے آتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ کلر ادبی ساخت کو متن کے کسی سسٹم کے حوالے سے نہیں دیکھنا چاہتا بلکہ وہ اس کے پڑھنے والوں کے طریق عمل و تجزیے کے نظام میں ڈھونڈنا پسند کرتا ہے لیکن بعض نقاد کہتے ہیں کہ کلر واقعتاً اس امر کو بھول جاتا ہے کہ انفرادی تفہیم متن کے کلیدی اصول وضع کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ ٹھیک ہے کہ وہ Skilled Reader کی باتیں کرتا ہے لیکن دو باشعور اور تجربہ کار پڑھنے والے بھی مختلف مزاج و میلان اور نقطۂ نظر رکھ سکتے ہیں۔ ایسے میں متون کے پڑھنا اور ان کی تفہیم کا سائنس مرتب کرنا بھی آسان نہ ہوگا اور ضابطے اور اصول کے سارے معاملات ذوقی، نجی اور تاثراتی بن جائیں گے۔ تب کسی ساخت کی تلاش بے معنی ہوگی۔

متن کو قاری سے وابستہ کرنے والے افراد میں وہ بھی ہیں جن کا تعلق ساختیات یا پس ساختیات سے براہ راست نہیں ہے۔ وہ ایک الگ ''قاری اور متن'' کے نظریے کی تشکیل کرتے ہیں۔ لیکن ان کے مباحث پس ساختیات کے ردعمل کے طور پر سامنے آئے ہیں۔

پس ساختیات کے سلسلے کا ایک اہم نام جولیا کرسٹیوا کا ہے۔ بارتھ سے قطعی الگ اس نے نظریہ سازی کا مرحلہ طے کیا ہے۔ اس کی نگاہ میں کسی مخصوص تصور کے نظام یا ساخت کا انحصار نفسی تجزیے پر ہے۔ اس کی کتاب Revolution of the poetic Language میں جو بنیادی تصور ابھارا گیا ہے، وہ یہ ہے کہ جو نظام مرتب اور منطقی ہے، اسے مختلف النوع اور غیر منطقی امور مسلسل برباد کرنے کے

در پے ہوتے ہیں۔ تو وہ عوامل کیا ہیں؟ اور انتشار پیدا کرنے والے اجزا کیسے گرفت میں لائے جا سکتے ہیں۔ جولیا کرسٹیوا کا خیال ہے کہ یہ تبھی ممکن ہے جب ان کا نفسیاتی تجزیہ کیا جائے۔ کسی شئے کی تفہیم مربوط اور منظم شعور پر دال ہے، جو مکمل تفہیم کا کام سرانجام دیتا ہے۔ ایسا شعور محدب شیشے کی مانند ہے، جس کے بغیر کوئی شئے اپنے امتیازی وصف کے ساتھ نہیں دیکھی جا سکتی۔ کرسٹیوا عمومی اور شاعرانہ امور کے ربط پر گفتگو کرتے ہوئے دقیق نفسیاتی گرہ کشائیوں کے عمل سے گزرتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری کی صوتی کیفیت کی ساخت اپنی اصل میں جنسی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے وہ مارے کی شاعری کا جائزہ لیتی ہے اور اس کی صوتی ساخت میں جنسیات کی کیفیت تلاش کرتی ہے۔ ساختیات کا نفسیات کے پس منظر میں نظریہ سازی کا عمل یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ ژاک لاکاں (Jacques Lacan) نے زبان اور لاشعور کے کچھ بنیادی سوالات چھیڑے ہیں۔ کرسٹیوا نے Semiotic اور Symbolic کی بحث شعور کے حوالے سے کی تھی۔ لاکان لاشعور کے تحت imaginary اور symbolic کے موضوع پر تفصیلی روشنی ڈالتا ہے۔ دراصل وہ فرائڈ ہی کی باتیں سائسیر کے اثرات کے تحت کرتا ہے اور شعور و لاشعور کے پیچیدہ اور دقیق پہلوؤں کو مشار اور مشور کے حوالے سے حل کرنا چاہتا ہے۔ چونکہ کرسٹیوا فرائڈ کی ''پدری بالادستی'' کو نہیں مانتی اور مردوں کے خود ساختہ اصولوں اور ضابطوں سے برسرِ پیکار تانیثی تنقید کی طرف راجع ہے اسلئے وہ فرائڈ کے تصورات کو لاکان کی طرح ایک مرکزی نظام کی طرح نہیں دیکھ سکتی۔

پس ساختیات میں جن شخصیتوں نے اپنی اہمیت منوالی ہے، ان میں ایک نمایاں نام Jacques Derrida کا ہے۔ اس نے Jhon Hopkin university کے ایک سمپوزیم میں ۱۹۶۶ء میں ایک مقالہ پڑھا تھا، جس کا عنوان تھا "Structure: Sign and play in the Discourse of the human science" تب سے اب تک اسکے تصورات خاصی دلچسپی کا سبب رہے ہیں۔ دراصل دریدا ایک طرف تصور ساختیات کی توسیع کرتا ہے اور بہت سے امور میں سائسیر کی طرف راجع ہے لیکن وہ اس کا نقاد بھی ہے۔ سائسیر کی نشانات کی بحث میں وہ سگنی فائر (مشار) اور سگنی فائڈ (مشور) کو اپنی بحث کا موضوع بناتا ہے، نیز اس کے تصور تفریق پر بھی ایک نقاد اور نکتہ چیں کی حیثیت سے نظر ڈالتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ پس ساختیات

یاردتشکیل پر دقیق مباحث پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فلپ رائس (Philip Rice) اور پیٹریسیا واؤ (Patricia Waugh) کا خیال ہے کہ دریدا ردتشکیل کی بنیاد رکھنے والا ہے۔ ردتعمیر یا تشکیل کی تفہیم کیلئے لازمی ہے کہ ہم اس کے تصور Logocentric کو سمجھیں۔ اس اصطلاح سے یہ مفہوم پیدا ہوتا ہے کہ زبان اور متن کے شانہ بہ شانہ ایک طرح کی 'حاضر باشی' یا موجودگی (Presence) پنہاں ہوتی ہے۔ مثلاً کسی بھی تصور، سچائی، معنی یا حوالے کیلئے زبان ایک آلہ کار کے طور پر استعمال تو کی جاتی ہے لیکن زبان استعمال کرنے والا کوئی شخص ہوتا ہے جس کی موجودگی محسوس کی جاتی ہے۔ جب یہ درست ہے کہ زبان اور متن کا رجحان حاضر باشی کی طرف ہے تو پھر تحریر میں ایسی موجودگی صنائع اور بدائع کے استعمال سے ضائع ہو جاتی ہے۔ اس طرح متن (Text) متنیت (Textuality) کو دبا کر تحریر کی منزل میں خود کو نمایاں کر دیتا ہے۔ دریدا حاضر باشی اور تقریر کی طہارت کو سختی سے رد کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہر چند Logocentrism یا موجودگی کی مابعد الطبیعات مغربی افکار میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہے اور ساسیئر نے صرف تفریق یا ضد کے تصور پر زور دے کر اسے قطعی نظر انداز کر دیا ہے اور یہ بھی کہ ساسیئر تقریر کو خواہ مخواہ تحریر پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال بے معنی ہے کہ تقریر تحریر کے مقابلے میں زیادہ مصفّٰی ہے۔ محض اس لئے کہ تقریر بولنے والے کے ذہن سے قریب ترین رشتہ رکھتی ہے اور اس طرح موجودگی کے نشان کی داعی ہوتی ہے جبکہ تحریر مختلف قسم کے خارجی عوامل سے گزر کر اتنی مصفّٰی نہیں رہ سکتی۔ اس لئے تقریر کے مقابلے میں پست ہے یا کم از کم اس پر فوقیت نہیں رکھتی۔ دریدا اسے مغربی فلسفے کی مرکزیت سے تعبیر کرتے ہوئے سخت نالاں نظر آتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ خواہ مخواہ مرکز کی تلاش میں ایک غلط تصور پیدا کرنے کی کوشش کی جارہی ہے تاکہ تمام پراسرار کیفیتوں کو کوئی حوالہ دیا جا سکے۔ Logocentrism کی تعریف یوں ہے:-

"Logocentrism-term ascribed to Jacques Derrida that refers to the nature of western thought, language and culture since Plato's era. The Greek signifier for 'word speech and reason', logos possesses connotations in western culture for law and truth. Hence, logocentrism refers to a culture that revolves around a central set of

universal principles or beliefs. More specifically, Logocentrism denominates that process in the history of western thought which, since Aristotle, privileges speech over writing as being closer to mental experience. Thus, for Derrida the history of metaphysics in the west is the history of Logocentrism. The Logocentric insistence in western philosophy on the priority of voice over writing belongs to metaphysics of presence."

جہاں سائسیر کے تصور مشار اور مشور سے گفتگو کی گئی ہے، وہاں اس کی وضاحت کی گئی ہے کہ کس طرح ایک مشار (Signifier) ایک مشور (Signified) من مانا روایتی تصور معنی پیدا کرتا ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ سائسیر بے جا طور پر مشور پر زور دیتا ہے۔ اس لئے کہ من مانا روایتی تصور معنی جلد ہی ایک قائم مقام (Substitute) کی جگہ لے سکتا ہے جو پوری تھیوری کو ناقص بنا دیتا ہے۔ اس کی بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ضد یا تفریق کے ساتھ ساتھ Differance (ضد اور التوا) سے مدد لینی چاہئے۔ یاد رکھنا چاہئے کہ سائسیر نے بتایا تھا کہ ہر نشان اپنے معنی کیلئے اپنی ضد کا مقتضی ہے یعنی Difference کا۔ دریدا نے اسے Differance سے بدل دیا ہے۔ یہ فرانسیسی لفظ ہے جسکے معنی ہیں فرق کرنا اور التوا میں ڈالنا۔ (انگریزی کے نقاد بھی اس لفظ کا اپنی زبان میں کوئی بدل نہیں ڈھونڈ سکے) اس کا خیال ہے کہ معنی کسی نشان میں اپنے آپ پوشیدہ نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو مشار محض مشور کا ایک حوالہ ہوتا۔ حالانکہ مشار معدوم تصور معنی کا قائم مقام ہے۔ معنی ضد کی پیداوار ضرور ہے لیکن یہ التوا سے بھی دوچار ہے۔ ایسے میں نشان کا کوئی حقیقی معنی نہیں ہو سکتا۔ نتیجے کے طور پر مشار پر زور دینا ناگزیر ہے، ساتھ ہی ساتھ متنیت (Textuality) پر بھی بجائے اس کے کہ مشور کے معنی پر۔ دریدا کے مطابق یہی اصول ردِ تعمیر میں معاون ہوں گے۔ ایک طرف تو ان سے Logocentric کی نقاب کشائی ممکن ہو سکے گی اور دوسری طرف متن کی زبان پر توجہ دی جا سکے گی اور یہ پتہ چلایا جا سکے گا کہ متنیت کی بنت میں متن کا کیا حال ہے۔ Deconstruction کو اس سے غرض نہیں ہے کہ کوئی ایسا اصول وضع کرے کہ حقیقی اکہرے معنی تک رسائی ہو سکے۔ اس کی منطق یہ

ہے کہ متن کا مفہوم ہمیشہ غیر متعین ہے۔ اس کے بارے میں کبھی کوئی حتمی فیصلہ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اس لئے بھی کہ مشور کی کارکردگی اور معنی کو معطل کرنے والے عناصر نیز تفریقی صورت کسی بھی متن کو بہت سے حوالوں کے بیچ کھڑا کر دے گی۔ اس سے معنی کی استقامت (stability) کا خطرے میں پڑنا ناگزیر ہوگا۔

Deconstruction کے ہمنواؤں میں امریکی Yale School کے Paul De Man اور J.Hillis Miller اور Jeaffrey Hartman خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ امریکی تصور ردتعمیریت میں یوں تو دریدا ہر جگہ موجود ہے لیکن یہ پہلو بھی واضح رہنا چاہئے کہ عمومی طور پر پس ساختیات کی توسیع میں ان دانشوروں کا اہم رول رہا ہے۔

اس سے واضح ہوا کہ دریدا ایک طرف تو ساسئیر کی تنقید کرتا نظر آتا ہے اور دوسری طرف پس ساختیات کے تصور کو ایک موڑ بھی دینا چاہتا ہے۔ لیکن وہ تنہا ساسئیر کا نقاد نہیں ہے۔ مارکسی ساختیاتیے بھی اپنی راہ الگ کرنے کی فکر میں رہے ہیں۔ ہر چند کہ ان کا مرکزی دھارا بھی ساسئیر سے کسی نہ کسی نہج پر متاثر ہے۔ میں دریدا اور اسکے بعض تصورات سے جن کا ذکر ہو چکا یا دوسرے متعلقہ افکار سے آئندہ صفحات پر قدرے تفصیل سے روشنی ڈالوں گا۔ یہاں چند ناگزیر امور پر ہی اکتفا کرنا پڑا ہے۔ جن کی مزید وضاحت ہونی باقی ہے۔

۱۹۶۰ء کے آس پاس، یورپ کی دانشوری ساختیات کے حوالے سے پہچانی جاتی رہی۔ ایسے میں مارکسیوں کا بھی متاثر ہونا کوئی غیر منطقی بات نہ تھی۔ اب تک جو بحث ہو چکی ہے اس سے اتنا تو اندازہ لگایا ہی جا سکتا ہے کہ ماہرین ساختیات اور مارکسی دونوں ہی فرد اور اسکے عوامل کو سماجی زندگی کے تابع بنانے پر اصرار کرتے رہے ہیں۔ مارکسی سمجھتے ہیں کہ افراد سماجی زندگی اور سماجی نظام کا ایک حصہ ہیں ان سے الگ کچھ بھی نہیں۔ ساختیاتیے کا نظریہ ہے کہ انفرادی عوامل اور مباحث Signifying سسٹم سے علحیدہ کوئی معنی نہیں رکھتے لیکن ان کا اصرار ہے کہ یہ سسٹم لاوقتی (Timeless) بھی ہیں اور خود کار بھی۔ جبکہ مارکسی انہیں تاریخ کے حوالے سے دیکھنا چاہتے ہیں، جن کا وجود تغیرات پر مبنی ہوتا ہے اور جن میں تضادات کی کارفرمائی ہوتی ہے۔

مارکسی نقاد گولڈ مان نے یہ نقطۂ نظر اپنایا تھا کہ تخلیق شخصی صلاحیتوں کا نتیجہ نہیں

ہوتی بلکہ Trans-Individual Mental Structure (جس کا تعلق کسی مخصوص گروپ یا طبقے سے ہوتا ہے) سے نمو پذیر ہوتی ہے۔ عالمی تصورات کی تشکیل ہوتی رہتی ہے، پھر سماجی طبقے انہیں مسمار کرتے رہتے ہیں آخری مرحلے میں گولڈ مان اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ بنیادی ساخت سماجی ساخت ہی ہے۔ سلڈن لکھتا ہے:-

"Goldmann's writing depended upon a rather crude model of super structure and Base according to which literary structure simply correspond to economic structure."

فرانس کا مارکسی فلسفی لوئی آلتھو سے براہ راست ساختیات اور پس ساختیات سے تعلق رکھتا ہے۔ اس نے ہیگل کے تصورات کو رد کر دیا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ مارکسی تصور ردِ ہیگل سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہیگل نے کہا تھا کہ کل کا جوہر جزو میں موجود ہوتا ہے:-

"The Essence of the whole expresses in all its part"

آلتھو سے سماجی نظام یا اجتماعیت جیسی اصطلاحیں استعمال نہیں کرتا بلکہ وہ سماجی تشکیل (Social Formation) کی بحث چھیڑتا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر سے سماجی تشکیل ایک لامرکزی ساخت ہے جو کسی اصول کے تابع نہیں۔ نہ تو اس کا کوئی ابتدائی بیج (Originating Seed) ہے اور نہ ہی اس کے اندر کوئی اتحادی صورت ہے۔ لہذا اس کی بحث کا مغزیہ ہے کہ طبقات کسی مرکزی دھارے کا نتیجہ نہیں۔ ہر طبقہ اپنے طور پر آزاد اور خودرو ہے۔ یہ مختلف قسم کے متضاد رویوں سے پیدا ہوتا ہے۔ جس پر اقتصادی صورت واقعہ کی اثر انگیزی محسوس کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر وہ یہ کہتا ہے کہ فیوڈل سماجی تشکیلات میں مذہب ایک مرکزی ساخت معلوم ہوتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ مذہب ہی اس کا جوہر اور مرکز ہے۔ تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ براہ راست نہیں تو بالواسطہ طور پر معاشیاتی سطح کا رول کم نہیں ہے۔ ادبی لحاظ سے اس کی گفتگو کسی بھی آئیڈیا لوجی کی تکذیب کرتی ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر سے طبقاتی کشمکش کا مرکزی دھارا تاریخی اور مادیاتی جدلیات ہے جس کے اندر ہی کوئی ادیب اور فنکار کام کر سکتا ہے۔ جبکہ آلتھو سے کسی قسم کے مرکزی جوہر یا ساخت کو تسلیم ہی نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے:-

"Art however achieves a retreat from the very ideology which feeds it. In this way a major literary work can transcend the ideology of the writer."

اس تصور نے ادب اور نظریے کی مارکسی دنیا کو ایک نئی ساخت سے ہم کنار کر دیا، جس میں وسعت بھی تھی اور لچک بھی۔ اسی انداز فکر نے کمیونسٹ پیئر ماشیرے (Pierre Macherey) سے A Theory of literary production (۱۹۶۰ء) جیسی انقلابی ساختیاتی کتاب لکھوادی، جس میں سارا زور لامرکزی ساخت پر ہے اور متن کے جائزے میں پہلے سے مانے ہوئے مرکزی اجزا کی تلاش کا پہلو نہیں ہے۔ بلکہ ادبی متن کے مسالے کو الگ الگ کر کے دیکھنے کا تصور ملتا ہے۔ جدید تر مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن ("Criticism and Ideology"1976) اور جیمسن ("The Political Consciousness"1981) آلتھوسے اور ماشیرے سے ہی متاثر ہیں جنھوں نے پس ساختیات کے کئی پیچیدہ مسائل کو اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی۔

لیکن مارکسی ساختیات کی ان توجیحات کی عقبی زمین تلاش کیجئے تو پھر ساسئیر کے خلاف باختن اسکول کی کارگزاریوں سے واقفیت بھی اہم ہوگی۔ اس دبستان کے نمائندگان میں میخائل باختن (Mikhal Bakhtin) پاول میڈوی ذیف (Pavel Medvedev) اور ویلینٹن وولوشینیف (Valentin Voloshinov) ہیں۔

باختن اسکول کے افراد اس بات پر زور دیتے رہے تھے کہ لسانیات کو تجریدی مباحث کا نشانہ نہیں بنانا چاہئے۔ ان کا خیال تھا کہ اگر زبان سماجی ساختہ (Socially Constructed) نشانوں کا نظام ہے تو یہ بذات خود مادی حقیقت پر دال ہے۔ وولوشینیف کا تصور تھا کہ الفاظ سماجی متحرک نشانات ہیں، جن کے اندر اتنی قوت ہوتی کہ وہ مختلف سماجی طبقوں کے لئے مختلف تاریخی حالات میں مختلف معنی اور مفہوم پیدا کر سکتے ہیں۔ اس نے جارحانہ انداز میں ساسئیر اور اس کے ہم نواؤں کے نقطۂ نظر کی تکذیب کی کہ یہ لوگ زبان کو ایک مردہ، غیر جانبدار اور جامد شئے تسلیم کرتے ہیں۔ باختن کے مباحث پس ساختیات کی نظریہ سازی میں بہت معاون ہوئے ہیں۔ اس نے

بہت پہلے ہی معنی کے یک رخے پن کو رد کیا تھا۔ اسے اس امر کا احساس تھا کہ زبان کی مرکزیت عارضی معنی، تبدیلی معنی اور معنیاتی جہتوں کا موقع فراہم نہیں کرتی۔ جبکہ سماجی زندگی میں ہماری آشنائی ایسی صورتوں سے ہوتی رہتی ہے۔ فلپ رائس اور پیٹریسیا واؤ رقم طراز ہیں:-

"Bakhtin Develops this views , seeing language not as a singular and monolithic but as plural and multiple:Languages inscribed with various evaluative accents become socio-ideological languages intimately bound up with the contests of their production ...."

یہاں اس امر کا اظہار ضروری سمجھتا ہوں کہ ساختیات اور پس ساختیات کے پس منظر اور حدود میں مابعد جدیدیت کے کتنے ہی اہم پہلو سامنے آجاتے ہیں۔ دوسرے لوگوں کے علاوہ اس وقت اہاب حسن کی نگارشات کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس نے جدیدیت کے تصور Dehumanization of art کو پس جدیدیت کے تحت Dehumanization of the planet & The end of Man میں مبدل کر دیا ہے۔ اس سلسلے میں اس کتاب کی "Para criticism" دیکھی جاسکتی ہے۔

لیکن یہاں اس امر کا خیال رکھنا چاہئے کہ ایک طرف تو مابعد جدیدیت ساختیات اور پس ساختیات سے ہم رشتہ ہے تو دوسری طرف کئی لحاظ سے ان سے آگے بھی ہے۔ یعنی یہ کہ مابعد جدیدیت میں ساختیات اور پس ساختیات کے عوامل دیکھے جاسکتے ہیں اور یہ عوامل جدیدیت سے خاصا بعد رکھتے ہیں۔ لیکن جدیدیت (میری مراد مغربی جدیدیت سے ہے) کے طور اور انداز کے لئے روشن خیالی کی تحریک کی طرف رجوع کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ واضح ہو کہ ہمارے یہاں اردو کی جدیدیت اس سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ یہاں کے مطالبات ترقی پسندی کے بعد کے مطالبات تھے نہ کہ روشن خیالی سے ان کا کوئی تعلق تھا۔ پہلے یہ معلوم ہونا چاہئے کہ روشن خیالی (Enlightenment) سے مراد کیا ہے؟

فرانس میں دانشوروں نے ایک تحریک چلائی جس کا نام Enlightenment یا روشن خیالی تھا۔ روشن خیالی کی تحریک برطانیہ میں Scottish enlightenment

کے فارم میں قبول کی گئی۔ اس تحریک نے ۱۸ ویں صدی کے نصف آخر میں زور پکڑا۔ اس کے خاص مفکرین تھے۔ D.Alembert, Diderot, Hume, Kant, Rousseau, Smith اور Voltaire۔ دراصل روشن خیالی مثبت پہلوؤں پر محیط تھی جس میں منطقی اور استدلالی توضیحات کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اشیا کو معروضی طریقے پر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش تھی اور یہ کہ سائنٹیفک استدلال کے سہارے مسائل حل کئے جاسکتے ہیں اور سماجی ناہمواریوں پر قابو پایا جاسکتا ہے۔ گویا روشن خیالی دنیا کو تاریکیوں سے نکالنے پر کمر بستہ تھی۔ اور اسے ایسا لبادہ پہنانا چاہتی تھی جس سے انسانیت ہر سطح پر فروغ پاسکے۔ روشن خیالی کے مفکرین کے سامنے ایک طرف سماجی مسائل تھے تو دوسری طرف سائنس۔ ان دونوں کے ادغام سے وہ لازماً طور پر انسانیت کے لئے کچھ اہم کام کرنا چاہتے تھے۔ لہذا انہیں یہ احساس تھا کہ مذہبی ادارے انسانی ترقی میں بہت معاون نہیں ہوسکتے۔ ظاہر ہے ان کی نگاہ میں عیسائی مذہبی ادارے ہی تھے۔ چنانچہ Voltaire نے Crush the infamy کا نعرہ لگایا جسکے پیچھے یہ فکر کام کررہی تھی کہ انسانیت پر اعتماد کی لہر دوڑائی جائے ساتھ ہی ساتھ تمام ترقیات کو سائنسی سطح پر لاکر ماورائیت سے دور کیا جائے۔ سیاسی سطح پر بھی مختلف افکار کو برداشت کرنے کی صلاحیت پیدا کی جائے اور آزاد خیالی کو عام کیا جائے۔

بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہےکہ روشن خیالی سے وابستہ مفکرین سب کے سب مذہب بیزار تھے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ Hume کی مثال سامنے ہے پھر بھی مجموعی طور پر وہ سائنسی طریق کار کو ماورائیت پر ترجیح دیتا نظر آتا ہے لیکن وہ ماورائیت سے خوف زدہ نہیں ہے۔ نیوٹن کے اصول طبعی سائنس کے ذرائع ترقی کو نئے امکانات سے بہرہ ور کررہے تھے۔ مذہب سے دور ہونے کے باوجود Rousseau بھی رومان پسندی سے یکسر الگ نہیں ہوسکا تھا۔ لیکن اس کے مقابلے میں Kant نے جدیدیت کے حوالے سے روشن خیالی کا جو ایجنڈا مرتب کیا تھا اسے پسند کرنے والے بے شمار تھے۔ ہیبر ماس آج بھی یہ کہتا ہے کہ علم سیاست اور سماجی ترقیات کے لئے Kant کے نامکمل ایجنڈے کی تکمیل کرنی چاہئے۔ لیوتار یہ باور کرتا ہے کہ روشن خیالی میں کئی چیزیں اہم تھیں لیکن یہ تحریک مکمل طور پر ناکامیاب ہوگئی۔ اس پس منظر میں مابعد جدیدیت روشن خیالی کے تمام تر پہلوؤں کو شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ میں آئندہ صفحات میں ہیبر ماس اور لیوتار

وغیرہ کے تصورات پر تفصیلی روشنی ڈالوں گا۔ یہاں اتنا لکھنا کافی ہوگا کہ روشن خیالی نے عام انسانی برادری کی ترقی اور فروغ کے لئے جو خواب دیکھے یا دکھائے تھے وہ عالمی جنگوں کی صورت میں پارہ پارہ ہو چکے تھے اور ان کی تعبیر بڑی بھیانک ثابت ہوئی لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت نے اس روشن خیالی کے ایجنڈے یا خواب کو نئے امکانات سے روشناس کرانا چاہا ہے۔ روشن خیالی کی ناکامی سے متعلق Graham Swift کا ایک اقتباس دیکھئے:-

" That enlightment modernity can now be understood as a form of failed. mourning .melancholia to use the Freudion term .The post modernism of the present consist in the attempt to work through that failure (with its splittig analyzing ,fragmenting characteristics) in order to produce a better mourning and a new ,or second ,modernity .At the heart of the Romantic critique of utilitarianism , and of instrumental reasoning ,lay an argument about the importance of the mysteries of the natural world (including human kind) and a central importance attached to the creative vitality with which a person Enengages with the task of being a human being .It is thus certainly creative to be a poet but it is equally creative to bake a loaf or fashion a chair,the point is that a human being is a person whose labour of whatever sort in the world must be his or her own."

(Graham swift,"post modernism:the key Figures")

اس اقتباس سے یہ واضح ہے کہ مابعد جدیدیت روشن خیالی کی ناکامی سے ایک نئی صورت اختیار کرنا چاہتی ہے۔ انسان جو بھی کام کرے اسے اتنا تو احساس ہو کہ

وہ کام اسی کا ہے کسی اور کا نہیں، اس نے جو محنت کی ہے، جو ریاض کیا ہے وہ کسی بڑے دائرۂ عمل میں گم نہ ہو جائے۔ آفاقی اخلاقیات ایک بے معنی تصور ہے چنانچہ روشن خیالی نے جس طرح ایجنڈے کو آفاقیات، قانونی بالادستی اور ادب و آرٹ کی خود مختاری سے تعبیر کیا تھا وہ درست ثابت نہیں ہوا۔ گوپی چند نارنگ نے روشن خیالی پروجیکٹ کے بارے میں اپنی رائے اس طرح واضح کی ہے:-

"کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہو گیا ہے؟ اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو 'کلچرل موڈرن ازم' کا حصہ تھا ہمیشہ کے لئے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارھویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنہوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خود مختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہو جانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن واماں کا دور دورہ ہوگا اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں ہے بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہو گئی ہے چنانچہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی، سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بیشک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے، کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، افسوس کہ وہ پوری نہیں

ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو چکا ہے۔"

("اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ" صفحہ ۳۷)

معلوم ہوا کہ روشن خیالی کے اختتام کے بعد جس جدید تر روشنی کی ضرورت تھی وہ مابعد جدیدیت سے پوری ہوتی نظر آتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس اصطلاح کا مفہوم کیا ہے؟ کیا کوئی اس کی متعینہ تعریف ہے؟ کیا مابعد جدیدیت کے حدود کی نشاندہی کی جاسکتی ہے؟ کیا یہ کوئی منشور ہے؟ ایسے کتنے ہی سوالات ابھرتے ہیں جن کا جواب مغربی مفکرین نے پہلے بھی دینے کی کوشش کی تھی اور اب بھی وہ اس عمل میں لگے ہوئے ہیں یہ اور بات ہے کہ توضیحات اور تشریحات کے عمل کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت اپنے طور پر فرائض انجام دینے میں مصروف کار ہے اور اس کی گونج اب صرف مغرب ہی تک محدود نہیں بلکہ مشرق میں بھی اس پر ڈسکورس قائم ہو چکا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ کتاب بھی نہیں لکھی جاتی۔ پھر بھی مابعد جدیدیت کی تعریف اور توضیح کے سلسلے میں بعض مفکرین اور دانشور رجوع کرتے رہے ہیں۔ ان میں سے چند کی طرف توجہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے لیکن میری بحث صرف مابعد جدیدیت کی تعریف تک محدود نہیں رہے گی بلکہ مغربی دانشوروں نے اس اصطلاح کو واضح کرنے کے لئے جن نکات کو بیان کرنا ضروری سمجھا ہے انہیں بھی پیش کرنا ناگزیر ہوگا۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور مغربی مفکرین

رولاں بارتھ: مصنف کی موت کا اعلان

فرانسیسی ساختیات کے علمبرداروں میں رولاں بارتھ کی ایک مخصوص جگہ ہے۔ جوتھن کلر نے لکھا ہے کہ اس کی یہ حیثیت بہت سی متضاد وجہوں سے قائم ہوئی ہے۔ کہیں تو بارتھ بے حد سائنٹفک نظر آتا ہے، اس حد تک کہ سائنسی بنیادوں پر آفاقی گرامر کی تشکیل چاہتا ہے، سائیر کی Semiology کی تفہیم و تجزیے میں سائنسی نقطۂ نظر کو راہ دیتا ہے۔ دوسری طرف وہ غیر سائنسی کتابیں مثلاً The pleasure of the text, A lover's Discourse لکھتا ہے۔ اس طرح اس کے رویے میں مسلسل تبدیلی ہوتی رہی ہے اور وہ بیک وقت سائنسی اور غیر سائنسی ذہن کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے نت نئے آفاق میں داخل ہوجاتا ہے۔ اس کا ادبی ذوق بھی تضادات سے خالی نہیں۔ اس نے بعض آواں گارد ادیبوں کی پشت پناہی اور حوصلہ افزائی بھی کی ہے نیز ریسن، شتر برانڈ، بالزاک جیسے ادیبوں پر لکھنے میں کوئی محتاط رویہ اختیار نہیں کیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ مصنف کی حیثیت پر حملے کئے۔ پھر Roland Barthes by Roland Barthes جیسی کتاب بھی لکھی۔ مکتوبی فارم کا پاس رکھتے ہوئے S/Z جیسی کتاب لکھی۔ گویا اس کے ذہن میں تضادات ہی تضادات تھے لیکن ایسے تضادات اسکی حیثیت کم نہیں کرتے بلکہ ذہنوں کو Provoke کرتے ہیں اور اس کے نکات کو سمجھنے پر اکساتے ہیں۔

سوانحی نقطۂ نظر سے بارتھ کی زندگی بہت خوشگوار نظر نہیں آتی۔ جب وہ ایک سال کا تھا تو اس کا باپ جو ایک بحری افسر تھا قتل کر دیا گیا۔ اس کی ماں کو فرانس میں اپنے باپ کے گھر Beyonne میں منتقل ہونا پڑا۔ وہ اپنی ماں کی موت یعنی ۱۹۷۰ء تک اسی کے ساتھ رہا۔ ماں کی موت کے بعد وہ تین سال تک زندہ رہا۔ اس کے حالات ناگفتہ بہ ہونے کی وجہ ماں کے یہاں ناجائز اولاد کی پیدائش ہے۔ اس کے گھر والے سخت برہم ہوئے اور نتیجے میں بارتھ بھی اس سے متاثر ہوتا رہا۔ وہ اپنے سوتیلے بھائی سلذ اوڈ کے ساتھ انتہائی کرب ناک زندگی گزارتا رہا۔ اس کے قریبی رشتہ داروں اور متعلقین نے راہ و رسم بند کر دی اور وہ شدید مالی بحران کا شکار ہو گیا۔ اس کی ماں کسی طرح جلد سازی کا کام کر کے اپنی اولاد کی پرورش کرتی رہی۔ خود بارتھ بیمار رہنے لگا اور اسے تپ دق کا عارضہ ہو گیا۔ ۱۹۳۴ء سے ۱۹۵۰ء تک وہ ایسے ہی حالات سے گزرتا رہا۔ سینٹوریم میں زیر علاج رہنے کے باوجود وہ اپنی تعلیم کی طرف سے غافل نہیں رہا۔ حیرت انگیز طور پر وہ اپنے مطالعات کو وسعت بھی دیتا رہا۔ جب بھی اس کی صحت ٹھیک ہوتی تو وہ پڑھانے کا کام بھی سرانجام دیتا۔ پھر وہ ایک تھیٹر کے گروپ سے وابستہ ہو گیا اور تب لکھنا بھی شروع کر دیا۔ اس طرح اس کی تحریروں میں جو تضادات ملتے ہیں وہ اس کے حالات کے مطابق نظر آتے ہیں۔ ایک طرف تو جسمانی طور پر بیمار اور دوسری طرف ذہنی طور پر زندہ، یہ دونوں کیفیتیں اس کی تحریروں کو کہاں تک سمجھنے میں معاون ہیں، نہیں کہا جا سکتا۔

بارتھ نے اپنی پہلی کتاب Writing Degree Zero ۱۹۵۳ء میں قلمبند کی۔ سب سے پہلے یہ ایک مضمون کی صورت میں کامیو کے جرنل Combat میں شائع ہوئی۔ پھر بعد میں اس نے اسے کتابی شکل دی۔ اس کتاب میں بارتھ نے ملارمے سے لے کر کامیو تک کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ ملارمے کی شاعری کو Vibratory Near-disappearance اور کامیو کے Style کو Blank کہتا ہے۔ اس کے بعد وہ انیسویں صدی کے تاریخ داں Jules Michalet کی Imagery پر ایک تنقیدی نگاہ ڈالتا ہے اور Michalet کے تخیل کو نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ دراصل Michelet کی تحریروں کو وہ لاشعوری Obsession سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ ایک طرح کا تحقیقی کام ہے جسے بارتھ نے Michalet کے نام سے ۱۹۵۴ء میں شائع کیا

اس کے بعد بارتھ نے ایک بالکل نئے Project پر کام شروع کیا۔ چنانچہ ۱۹۵۳ء میں Mythologies نام کی ایک کتاب قلمبند کی۔ اس میں اس نے مارکسی Semiology اور مارکسی کلچر کو موضوع بنایا۔ Mythologies میں چھوٹے چھوٹے مضامین ہیں لیکن بارتھ دراصل یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ کس طرح ثقافت میں آئیڈیولوجیکل صورتیں متھ بن کر ضم ہو جاتی ہیں۔ آج جس طرح ثقافتی مطالعات کی طرف توجہ کی جارہی ہے اس ضمن میں ضمیات کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ بارتھ کے احاطہ تجزیہ میں اشتہارات فوٹو گرافس، فلم، کشتی کے مقابلے سب بکھر رہے ہیں اور ان سب سے وہ اپنی تحریر کے لئے مواد حاصل کرتا رہا ہے۔ اس نے ایک مضمون صابن کے پاؤڈر پر بھی قلمبند کیا۔ گویا یہ ساری صورتیں بارتھ کی نگاہ میں نئی کیپیٹل سوسائٹی کے تانے بانے ہیں۔

ان سے ہی اس کے خیال میں Petit بورژوا کلچر کی تشکیل ہوتی ہے۔ بعض مضامین جس میں تحقیقی مواد زیادہ ہے دراصل اس کی وابستگی کا نتیجہ ہے جب وہ National Centre for Scientific Research سے وابستہ تھا۔ دس سال تک وہ اس ادارے میں فعال رہا۔ لیوی سٹراس، لاکان، تودوروف سب ہی یہاں موجود تھے۔ گویا انتھراپولوجی، سائکولوجی اور ادبیات کے ماہرین سے بارتھ کو صحبت رہی تھی۔ یہیں اسے سائسیر کی ثقافتی ساختیات سے دلچسپی پیدا ہوئی اور اپنے طور پر وہ اس کے تجزیے کی طرف مائل ہوا۔ ۱۹۶۳ء میں اس نے On Racine نام کی کتاب قلمبند کی اور متون کی ساختیاتی کیفیت کو پیش کیا۔ اس جائزے میں نہ تو مصنف کی سوانح تھی اور نہ ہی تاریخی احوال۔

یوں تو بارتھ نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں چند کا میں نے اوپر تذکرہ کیا ہے لیکن اس کی سب سے معروف تحریر The Death of the author ہے۔ یہ ۱۹۶۸ء میں شائع ہوئی اور اشاعت کے بعد ہی مختلف ادبی حلقوں میں اس پر بحث چھڑ گئی۔ بلکہ اپنے حدود سے پرے دنیا کے دور دراز علاقوں میں اس کی گونج سنائی دینے لگی اب تو شدت سے بارتھ کے نقطۂ نظر پر بحث و تمحیص شروع ہو گئی ہے۔ اس کے خیال کے متعدد اہم موید بھی پیدا ہو گئے۔ اس کتاب کا جارح مگر فکری انداز مصنف کی حیثیت کو ختم کرنے کے درپے نظر آتا ہے۔ اب تک تصنیفات کو مصنف سے الگ کر

کے دیکھنے کی سعی بہت کم ملتی تھی۔ بارتھ نے تصنیف اور مصنف کے رشتے کو تقریباً منقطع کر دیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ مصنف کو خالق کا درجہ دینا نہیں چاہتا اور اپنی بحث میں یہ احساس دلاتا ہے کہ اپنی اپنی ثقافتوں میں یہاں تک کہ اس کے باہر بھی متون زندہ ہیں۔ مصنف انہیں اپنی دسترس میں کر کے نیا متن بناتا ہے۔ اس سے زیادہ وہ اور کچھ نہیں کرتا۔

یہ کتاب بالزاک کے ناول سارا سن (Sarrasine) کے قصے سے شروع ہوتی ہے اس میں ایک مجسمہ ساز کی کہانی بیان کی گئی ہے جو ایک اطالوی مغنیہ پر عاشق تھا لیکن اس کے بعد یہ انکشاف ہوتا ہے کہ جس سے وہ عشق کر رہا ہے وہ خاتون نہیں بلکہ ایک (مرد) زنخہ تھا۔

بارتھ کی بحث ہے کہ کسی متن کا کچھ موثر، کارآمد، دلجمعی کا مطالعہ اس بات پر منحصر ہے کہ ذہن میں مصنف کے بارے میں قائم شدہ تاثرات محو کر دیئے جائیں بلکہ ان کے متعلق نفسیاتی امور بھی پس پشت ڈال دیئے جائیں کہ وہ گمراہ کن ہو سکتے ہیں۔ جس وقت ایسے خیالات دور ہو جائیں گے تو معلوم ہوگا کہ زبان بولتی ہے۔ مصنف متن، حقیقت متن، اور متن خواب سبھی ایک سلسلے سے بندھے ہوتے ہیں جن کا کوئی منبع نہیں ہوتا، نہ ہی اس کا تعلق مصنف کے داخلی یا خارجی احوال سے ہوتا ہے۔

بارتھ نے اپنے ایک مضمون From word to text میں کچھ امور اس طرح پیش کئے ہیں جیسے وہ اپنی تحریروں کا مغز پیش کر رہا ہو۔ اس کی اس تحریر سے متن کے بارے میں پس ساختیات تھیوری کے نکات واضح ہو جاتے ہیں۔ دراصل ان امور پر Telquel میں فلپ سولرس، جولیا کریسٹوا اور دریدا کے مضامین شائع ہوتے رہے تھے وہ سب کے سب متن کو جس انداز سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں بارتھ کا نقطۂ نظر ان سے مختلف نہیں ہے۔ متن اور بین المتونیت کی ساری بحثیں ساختیات سے پس ساختیات کی طرف سفر کرتی ہوئی نظر آتی ہیں جب کہ ثقافت اور Language کے رابطے کے ذیل کے تمام مباحث لیوی اسٹراس اور ساسیئر کی طرف جاتے ہیں۔ میں اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے بارتھ کی ایک اور کتاب Camera Lucide کی طرف توجہ مرکوز کرانا چاہتا ہوں۔ نقادوں نے لکھا ہے کہ یہ کتاب اس نے اس وقت لکھی جب وہ چونسٹھ برس کا تھا اور ایسا محسوس ہوتا تھا کہ اس کے مشتملات قبر کی آواز پر مبنی ہیں۔ اسی سال

بارتھ ایک ٹرک سے ٹکرا گیا تھا اور اس طرح زخمی ہو گیا تھا کہ اس کی موت ہو گئی۔ واضح رہے کہ بارتھ کی تحریریں ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث کے بہت سارے دروازے کھولتی ہیں اور متونیت کے بھی۔

☆☆

چارلس جینکس: تعمیرات اور یکسانیت کا رد

ادب اور دوسرے فنون میں تو مابعد جدیدیت کا عمل دخل خاصا زور شور سے شروع ہوا جس کی تفصیل الگ باب میں آئے گی ۔ امریکی تصور کے حوالے سے جینکس نے ایک ایسے کلچر کی وضاحت کی جو مابعد جدیدیت ہی سے عبارت تھا یعنی The specifically American character of postmodernism اور یہ صورت فن تعمیر میں خاص طور پر نمایاں ہوئی۔ Jenks نے یہ باتیں ۱۹۸۴ء میں فن تعمیر کے بارے میں کہی تھیں۔ لیکن تفصیل میں جانے سے پہلے Maeguigan کے واقعہ کو پیش کرتا ہوں جو خالی از دلچسپی نہیں۔ وہ لکھتا ہے کہ میں ۱۹۶۰ء میں ایک چھوٹا سا بچہ تھا اور وکٹورین وضع کے مکان کے نچلے حصے میں رہتا تھا جس کا بیت الخلا باہر تھا، غسل خانہ سرے سے تھا ہی نہیں لیکن جب میں پارک جاتا تو چند اونچی آسمان سے باتیں کرتی عمارتوں کو دیکھتا اور میری یہ خواہش ہوتی کہ میں انہیں کے ایک حصے میں رہتا، جو کبھی ممکن نہ ہو سکا۔ یہ آسمان سے باتیں کرتی ہوئی عمارتیں حال میں ماضی کا نشان پیش کرتیں اور ایک نئی طاقتور دنیا کی آمد آمد کا پتہ بھی دیتیں۔ لیکن محض دس سال بعد اٹلانٹک کے اس پار بھی ایسے ہی آثار تھے میری آنکھوں کے سامنے کھڑے تھے، جنھوں نے میری طفلانہ جدیدیت کی تکمیل بھی کی تھی۔ جینکس ایسی جدید عمارتوں کی موت کی جگہ، وقت اور تاریخ بھی متعین کرتا ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:۔

''۱۵ جولائی ۱۹۷۲ء میں تین بج کر ۳۲ منٹ پر جدید فن تعمیر کی موت سینٹ لوئیس میسوری میں واقع ہوئی جبکہ مشہور Pruitt-igoe اسکیم کے تحت Slab سے بنے ہوئے بلاک ڈائنامائٹ سے اڑا دئے گئے۔ اس سے پہلے انہیں سیاہ فام باشندوں نے توڑا پھوڑا تھا، انہیں ضرر پہنچانے کی کوشش کی تھی۔ اس باب میں اربوں روپے صرف کئے گئے کہ انہیں محفوظ رکھا جائے۔ لیکن نتیجہ کیا ہوا؟ یہی نا کہ ـــــ انہدام۔''

دلچسپ بات یہ ہے کہ Pruitt-igoe کو ایسی عمارت کے ڈیزائن کے سلسلے میں انعامات سے نوازا گیا تھا۔ لیکن بہت سی اسکیموں کی طرح یہ اسکیم بھی قابل رہائش عمارت کی نفی کرتی نظر آئی۔ صندوقوں کی شکل میں بنے ہوئے بلاکوں میں رہنے والے ایک دوسرے سے بیگانہ محض رہے اور ایسا ہوا کہ ایک طرح کی اجنبیت کی فضا پیدا ہو گئی۔ تو پھر اس کا بدل کیا تھا؟ ایسا محسوس ہوتا ہے عمارت سازوں نے یکسانیت کی فکر ختم کی اور آرام دہ مکان کا تصور پیدا ہوا۔ یہ آرام دہ مکان چھوٹے چھوٹے تھے جن میں فن تعمیر کا کوئی اعلیٰ نمونہ تو نہ تھا لیکن جن میں آرام کی خاصی سہولتیں فراہم کی گئی تھیں۔ گویا ایک بے تکلفی کی فضا فن تعمیر میں پیدا ہوئی اور یہ فضا لوگوں کو بیگانہ نہیں بناتی تھی۔ اجتماعی زندگی کا ایک نقشہ سامنے آتا تھا۔ یہاں صندوق نما مکانوں میں رہنے والوں کے مقدر کا جو حبس تھا ختم ہوا۔ اور یہی مابعد جدیدیت کا عمارت سازی میں شاخسانہ ٹھہرا۔ چنانچہ جینکس نے پوسٹ ماڈرن عمارت کے تعلق سے مابعد جدیدیت کی ایک تعریف بھی وضع کی۔ اس کے الفاظ ہیں:-

"Defination of postmodernism is double coding :the combination of modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority,usually other architects."

چارلس جینکس کی اس تعریف کی توضیح کی ضرورت نہیں۔ اوپر کے مباحث وضاحت کے لئے کافی ہیں۔ میں یہاں شکوہ محسن مرزا کے ایک مضمون ''مابعد جدیدیت اور ادب'' کے چند سطور کی طرف رجوع کرنا چاہتا ہوں جو گوپی چند نارنگ کی مرتبہ

کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' میں شامل ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

''ورجینا وولف نے ۱۹۲۴ء میں شائع شدہ اپنے مضمون ''مسٹر بینٹ اور مسز براؤن'' میں لکھا تھا کہ جدید زمانے کا آغاز تقریباً دسمبر ۱۹۱۰ء سے ہوتا ہے جب انسانی کردار تبدیل ہو گیا۔ ۱۹۷۷ء میں فن تعمیر کے ناقد چارلس جینکس نے وولف کے قول میں اضافہ کیا۔ وہ لکھتا ہے کہ ۱۵ جولائی ۱۹۷۷ء کے دن تین بج کر بتیس منٹ پر جدیدیت اختتام پذیر ہوئی۔ چارلس جینکس کا اشارہ سینٹ لوئی میں منوریاماسا کی جدید ترین عمارتوں کے انہدام کی طرف تھا کیوں کہ یہ انہدام ایک دور کے اختتام کی علامت تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ ہم ایسے زمانے میں سانس لے رہے ہیں جہاں جدیدیت سے مختلف نئے شعور اور حسیت کے خد وخال ابھر رہے ہیں۔ اس شعور کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ادب کے لئے مابعد جدید ادب کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس کے اثرات نہ صرف ادب بلکہ تمام فنون لطیفہ میں نظر آتے ہیں۔''

مابعد جدیدیت میں عمارت سازی کے فن کے جو خصائص سامنے آئے انہیں اس طرح رقم کیا جا سکتا ہے:۔

(۱) یہ عمارتیں اپنے ماحول سے مطابقت رکھتی ہوں۔
(۲) ان کی قماش شہری سے زیادہ دیہی منظرنامہ پیش کرتی ہو۔
(۳) ان میں ایک طرح کی اپنی شخصیت ہو، جسے دیکھنے ہی سے ایک قسم کی ذہنی آسودگی کا پتہ ملتا ہو۔
(۴) یہ آدمی کے رہنے کی جگہ ہو نہ کہ مثال پسندی کی شکار ہو کر مصنوعی رہائشی جگہ۔
(۵) ان میں خاکساری بھی ہو اور قدیم وجدید کیف کا آہنگ بھی۔
(۶) ان میں کوئی یوٹوپیائی صورت نہ ہو جیسے یہ مکانات اپنے آپ میں سچائیوں کی تلاش میں سرگرداں ہوں نہ کہ خود سچائیاں ہوں۔

دراصل سارے مباحث کی غرض وغایت یہ ہے کہ مکانات جنہیں جدیدیت سے متاثر کہا جاتا ہے، بے حد مصنوعی بن گئے ہیں اور انکے اندر جو رہائشی بے تکلفی ہوتی ہے وہ عنقا ہو گئی ہے۔ مابعد جدیدیت انہیں رہائشی مکان کی سطح پر رکھنا چاہتی ہے اور اس باب

میں تصنع سے گریز لازمی عنصر ہے۔ یہی تلاش شاید ادب میں بھی ہے، جس کا تفصیلی ذکر مختلف جگہوں پر ہوتا آیا ہے۔ لیکن یہاں مائیکل فوکو کی چند وضاحتیں پیش کرنا چاہتا ہوں، جن میں اس کی سعی ملتی ہے کہ مابعد جدیدیت ہے کیا؟ فوکو کسی متعینہ تعریف کے سلسلے میں کامیاب ہوا بھی ہے یا نہیں؟ یہ میں آپ کی صواب دید پر چھوڑتا ہوں۔ وہ سوال کرتا ہے مابعد جدیدیت ہم کسے کہتے ہیں؟ پھر وہ کہتا ہے کہ اس کا جواب دینا تکلیف دہ ہے کیوں کہ میں واضح طور پر یہ کبھی نہیں سمجھ سکا کہ جدیدیت کے کیا معنی ہیں۔ بہر طور اتنا تو کہا ہی جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک متنازعہ فیہ اصطلاح ہے جس کی وضاحت کے لئے اچھے خاصے دماغ لگے ہوئے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے خلاف لکھنے والے بھی گاہے گاہے اس کے حدود میں داخل ہوتے جاتے ہیں اور اب مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح بن گئی ہے جو انتھراپولوجی، فلسفہ، سوشیولوجی، مذہبیات، ادبیات اور معاشیات سبھوں کو اپنے دائرے میں لینے کی کوشش کررہی ہے۔
اس کی تعریف و توصیف میں اسکے سارے پہلوؤں پر نظر رکھنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ ایسے میں اس اصطلاح کی کوئی مختصر تعریف ممکن نہیں ہے۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ جدیدیت کے خلاف واضح رویہ ہے، یہ بھی نہیں کہ اس میں کسی خاص عقیدے کی ترویج و اشاعت کی کوشش کی جارہی ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ وہ تمام گزشتہ علمی خزانوں یا رویوں سے برسر پیکار ہوکر کوئی جامد اور متعین رویہ پیش کرنا چاہتی ہے۔ یہ بھی نہیں کہ یہ کسی بغض وعناد کا شکار ہے اور ایسے میں اس کے علمبرداروں کے یہاں کوئی واضح عینک چڑھی ہوئی ہے جس سے وہ ساری دنیا کو اور اس کے سارے عوامل کو دیکھنا چاہتے ہیں۔

دراصل مابعد جدیدیت ایک پیچیدہ اصطلاح ہے اور اس پیچیدگی میں وہ تمام مسائل ہیں جو آج کی زندگی میں نہ صرف دخیل ہیں بلکہ مسلسل اثر انداز ہورہے ہیں۔ اس پیچیدگی سے نبرد آزما ہونے کے لئے بعض اذہان نے کچھ سوالات مرتب کئے۔ ان کے جواب میں کچھ پہلو سامنے آئے جن کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ تعین بھی نہ اٹل ہے نہ جامد بلکہ ایک حرکی صورت ہے جو جمود اور سکوت کو توڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس پس منظر میں میں کچھ خاص خاص لوگوں کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں، جو مابعد جدیدیت کی اصطلاح کی وضاحت کے بارے میں سوچتے رہے ہیں، یعنی میری مراد اس کی متعینہ تعریف سے ہے۔

Barry Smart کہتا ہے کہ مابعد جدیدیت کا تصور ان علاقوں کے ارتقائی سفر کا جائزہ لینے کی سعی میں مصروف ہے جن کا تعلق صنعت و حرفت ، ادب ، موسیقی ، سینما ، فیشن ، ذرائع ابلاغ Time and Space کے تجربات ، شناخت کے پہلو ، جنسی عوامل ، فلسفیانہ مباحث ، سیاسی و سماجی تصورات نیز دوسرے زندگی سے متعلق مسائل ، ثقافتی درجہ بندی ، بنیاد پرستی ، مہابیانیہ وغیرہ سے ہے۔ لیکن یہ تعریف سے زیادہ توضیح ہے اس لئے اسے تعریف کے زمرے میں نہیں رکھ سکتے لیکن اس کے علاقے کی خبر ضرور ہوتی ہے۔ ہینس برٹین کہتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک رویہ ہے جو ۱۹۶۰ء کے آس پاس مختلف الجہات کلچر کی نمود کے تحت ابھرا اور جس کا تعلق ایک نئی حسیت سے ہے جو سماجی بھی ہے اور فنی بھی۔

لیوتار: مابعد جدید صورت حال

۱۹۸۰ء یا اس کے آس پاس مابعد جدیدیت کے مباحث میں جن فنکاروں اور مفکروں کے نام بہت نمایاں رہے ہیں ان میں لیوتار کی اہمیت مسلم ہے۔ اس کا نام آتے ہی ایک تصور تو از خود ابھرتا ہے کہ اس نے 'مہابیانیہ' کی اہمیت کم کرنے یا ختم کرنے میں اہم رول انجام دیا۔ اس کی کتاب Postmodern Condition ۱۹۸۴ء میں انگریزی میں ترجمہ ہوئی تب ہی سے مابعد جدیدیت کے بعض بے حد اہم نکات تفصیلی طور پر زیر بحث آنے لگے۔

ہیبر ماس توفو کو اور لیوتار دونوں ہی کو Young Conservative کہتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی تمام تر خارجی و داخلی لہریں انسانی نجات یا آزادی کے ذیل میں آتی ہیں۔ جن کی ہم نوائی میں لیوتار پیش پیش رہا ہے۔

لیوتار Versallis میں پیدا ہوا تھا۔ بنیادی طور پر یہ فلسفے کا طالب علم تھا، لہذا اس نے ۱۹۴۹ء میں سوربون (sorbonne) یونیورسٹی سے فلسفہ میں ایم اے کے امتحانات پاس کیے۔ اس کے بعد وہ ایک ہائی اسکول میں پڑھانے لگا، اسی دوران اس نے دو سال الجزائر میں بھی گزارے۔

ابتدا میں اس کا ذہن مارکسیت کی طرف تھا تب وہ میرپطلین پوتتی سے بہت متاثر رہا تھا۔ اس وقت الجیریا فرانس کی ایک کالونی تھی۔ پھر لیوتار بعض دانشوروں

اور طلبا کے ساتھ الجیریا کی آزادی کے سلسلے میں برسر پیکار ہو گیا لیکن اسے جلد ہی احساس ہو گیا فرانس کی کمیونسٹ پارٹی ایسے معاملے میں زیادہ حساس نہیں ہے اور اس کے خوابوں اور خیالوں کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کمیونزم سے ہم رشتگی کے باوجود پارٹی کی نااہلی اس فکر سے اسے قدرے دور کرنے کا سبب بنی پھر بھی وہ مارکسزم اور لبرلزم کے باب میں اپنی فکر کو نئے حالات کے کھرل پر صیقل کرتا رہا، اب اسے احساس ہوا کہ مارکسزم ایک ایسا 'مہابیانیہ' ہے جو ہر چھوٹی چیز کو برباد کر دینے کے مترادف ہے لہذا اس نے تمام تر 'مہابیانیہ' کی ہمہ گیری اور مرکزیت سے انحراف کرنے میں عافیت سمجھی تا کہ انسانیت کا حقیقتاً فروغ ہو سکے۔

واضح ہو کہ لیوتار ۶۶-۱۹۵۹ء کے درمیان پیرس یونیورسٹی میں فلسفہ پڑھاتا رہا، پھر اس کے لئے اہم درسگاہوں کے دروازے کھل گئے۔ بعدازاں وہ امریکہ کی بعض یونیورسٹیوں میں فلسفے پر لیکچر دیتا رہا۔ کہیں کہیں اسے مہمان پروفیسر کی حیثیت بھی حاصل رہی۔ ۱۹۸۰ء کے آس پاس اس نے پیرس میں ایک بین الاقوامی ادارۂ فلسفہ (International College of Philosophy) قائم کیا اور اس کا صدر بھی ہو گیا۔ یہ ادارہ بے حد متنازعہ فیہ رہا لیکن اس کی عظمت روز بروز بڑھتی ہی گئی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ لیوتار کے بنیادی تصورات کیا ہیں؟ کیا ان کی وضاحت کی جا سکتی ہے؟ کیا تصورات مبہم اور غیر واضح ہیں؟ کیا اس کی دلیلیں بے وقعت ہیں یا ان کی کچھ اہمیت ہے؟ کیا ان نکات یا تصورات کا بعض بنیادی نظریات یا نظریہ پر کوئی اثر پڑا ہے؟ ادبیات کو ان نکات نے کیوں کر اور کیسے متاثر کیا ہے؟ — میں ان بنیادی سوالوں یا نکتوں کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے یا واضح کرنے کی کوشش کروں گا۔

سب سے پہلے میں یہ عرض کر دوں کہ لیوتار کے بنیادی خیالات بہت واضح اور نمایاں ہیں جن میں ابہام کی کوئی صورت نہیں پائی جاتی، اسی حد تک کہ تصورات کے تمام تر پہلوؤں کو آسانی سے بیان کیا جا سکتا ہے جن کی تفہیم میں پیچیدہ راہوں سے گزرنے کا کوئی سوال ہی نہیں اٹھتا۔ اس نے اپنے طور پر جو دلیلیں وضع کی ہیں ان کا وزن محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لہذا اس کے متعلقہ اخذ کئے ہوئے نتائج پر نہ صرف غور کیا جا سکتا ہے بلکہ ان کا اعتبار کرتے ہوئے بلیغ اور با مقصد گفتگو کی جا سکتی ہے۔ اگر کوئی

خیال اتنا وزنی اور اہم ہو کہ وہ دور دراز سفر کرتا ہوا ملکوں ملکوں جا پہنچے اور بہت سے معاملات میں Provoke کرے تو پھر اس کی اہمیت سے کیسے انکار ممکن ہے۔

لیوتار نے ۱۹۸۶ء میں اپنا مضمون Defining Postmodern شائع کیا تھا —— اس مقالے کی اسی لئے خصوصی اہمیت ہے کہ اس سے لیوتار کے کئی بنیادی نکات ابھر کر سامنے آ جاتے ہیں۔

اسے گلہ زندگی کے غیر فطری اور غیر سنجیدہ جدید عوامل سے ہے۔اسے احساس ہے کہ جدیدیت زندگی کو اس حد تک مشینی بنا دینا چاہتی ہے کہ آفاقی معیارات کا حصول ہی انسانی وقار کا درس بن جائے، اسے شکایت ہے کہ آفاقیت کی دوڑ میں نئے شہر بسائے جا رہے ہیں، جن میں تنوع کے امکانات کم سے کم ہیں، اینٹ اور پتھر کے بنائے یکساں مکانات شہری زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہیں، یکسانیت زندگی کے وسیع تر امکانات کو ختم کر کے اسے لکیر کا فقیر بنا دیتی ہے جو آخری مرحلے میں غایت مصنوعی اور غیر تخلیقی بن جاتی ہے۔ لیوتار اس کا احساس دلاتا ہے کہ مصنوعی یکساں مکان کی تعمیر سے زندگی کی چہل پہل کا خاتمہ ہو جاتا ہے، ہمدردیاں پتھر بن جاتی ہیں اور زندگی کے بہت سے مطالبات لایعنی بن کر مشین کے پرزے میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جدیدیت Universal شہر کا تصور پیش کرتی ہے اس کے پیش نظر نئے شہر بسائے جا رہے ہیں، جن کے لئے عالمی پیمانے ہیں۔ یہ عالمی پیمانے زندگی کی نیرنگی کا یکسر خاتمہ کر دیتے ہیں جہاں تنوع نہیں ہے، پیمانہ بس ایک ہے تو پھر چھوٹی چھوٹی خوبصورتیاں کہاں باقی رہتی ہیں۔ لہٰذا آفاقیت مضر ہے، مختلف النوع ہونا زندگی کے لئے ناگزیر ہے۔

لیوتار نے یوں تو ابتدائی مرحلے میں یہ امور تعمیر سازی کی آفاقیت یا بین الاقوامیت یا Universality یا لامرکزیت کے حوالے سے کہی ہے، لیکن غور کرنے کی بات ہے کہ ہمارے یہاں کی جدیدیت یعنی اردو کی جدیدیت بھی کچھ ایسے ہی معاملات سے دوچار رہی ہے۔ ایک خاص عرصۂ وقت میں سارے کے سارے ذہن یہ سوچنے پر مجبور ہوئے کہ ہم بے بس محض ہیں، اس بھری پری دنیا میں تنہا ہیں، ہم بے چہرگی کے شکار ہیں، ہم کسی پر اعتبار نہیں کر سکتے، کوئی قدر ایسی نہیں جو ہمیں سہارا دے سکے، رشتے داریاں بے معنی ہیں، احباب دشمن ہیں، ہم موت کے دہانے پر ہیں، جبر کی ایک کیفیت ہم پر طاری ہے، ہم ایک ایسے بیمار ہیں جس کا کوئی علاج نہیں، زندگی کی فکر کا ایسا

منظر نامہ فکر کے سارے دھارے کو یکسانیت عطا کرتا ہے اور مجہول اور بیمار ذہنیت کا مویدبن کر دوسرے مثبت پہلوؤں سے یکسر قطع تعلق پر مجبور کرتا ہے۔ اردو جدیدیت کی فکر کی آفاقیت کو پس پشت بھی ڈال لئے تو کیا ایسا نہیں ہے کہ تمام تخلیقی فضا نہ صرف بوجھل ہوگئی ہے بلکہ بے معنی بھی ٹھہری۔ یہ نئے مغرب سے آئی تھی اور بعض مفکروں کے منفی تصورات سے پیدا ہوئی تھی، اسی لئے اس میں ایک طرح کی آفاقیت بھی تھی —— لیکن اس فکر پر اب سوالیہ نشان قائم ہو چکا ہے— زندگی اپنی تعبیرات کے لئے کثرت چاہتی ہے، کوئی منفی صورت ہوسکتی ہے لیکن یہی صورت مرکزی بھی ہو اور تمام کیف وکم پر محیط ہو بالکل غلط تصور ہے۔ لیوتار ایسی یکسانیت سے ٹکرانا چاہتا ہے۔ چنانچہ وہ کلیت پر ضرب لگاتا ہے اور کسی بھی عالمی پیمانے کو خاطر میں نہیں لاتا۔ نتیجے میں اکثر وہ مرکزی تصورات جن کی حیثیت 'مہا بیانیہ' کی ہوگئی ہے انہیں رد کرنا چاہتا ہے۔ گویا وہ زندگی کے تمام تر نقوش میں بوقلمونی تلاش کرنے پر اصرار کرتا ہے۔ کوئی منفی صورت واقعہ اس کے یہاں جڑ نہیں پکڑتی۔ ان مباحث سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں وہ اس طرح ہیں:-

(۱) لیوتار ایسے مستقبل کے خواب نہیں دیکھتا جس میں ترقی ایک یوٹوپیا کی کیفیت رکھے اور اسی یوٹوپیا کے حصول میں ہر شخص لگا ہوا ہو چاہے وہ کسی بھی علاقے یا ملک سے تعلق رکھے، یعنی مستقبل کے ضمن میں سبھوں کی خواہش بلا خلل ایک طرح کی دنیا بسانا ہو۔

(۲) لیوتار کے یہاں تکثیر کی بڑی اہمیت ہے، جس میں یکسانیت اور اکہراپن کثرت جلوہ سے معدوم ہو جاتا ہے اور ہر شئے کی اپنی اپنی جگہ چمک دمک باقی رہتی ہے۔

(۳) لیوتار کے نقطۂ نظر سے اختلافی نوعیتوں کی اہمیت فزوں تر ہو جاتی ہے نتیجے میں مقامیت اور علاقائیت اپنی عظمتوں اور بلندیوں سے رشتہ قائم کر لیتی ہے۔ بہ صورت دیگر اعلیٰ یکساں پیمانے تو اس طرح کے تمام تر احساس کو باطل قرار دیتے ہیں۔

Postmodern condition مابعد جدیدیت کی بحث میں سب سے زیادہ اثر انداز ہوئی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ دوسرے مفکرین نے کچھ زیادہ گہرائی سے متعلقہ

امور پر روشنی ڈالی ہے۔

مغرب میں آج کے زمانے کی صورت یہ ہےکہ یہ اشیا کی پیداوار سے زیادہ ان کے سلسلے میں معلومات اخذ کرنے کے لئے زیادہ سنجیدہ ہے، یعنی Knowledge یا خبر یا واقفیت اولین غایت ہے، اس کے بعد کچھ اور۔ ظاہر ہےکسی شئے کے انفارمیشن کی اہمیت اس حد تک بڑھ گئی ہےکہ آج کی سوسائٹی میں یہ مقصود بالذات بن گئی ہے۔ ریڈیو، ٹیلیوژن اور دوسرے ذرائع ابلاغ نے دنیا کے ایک گوشے کو دوسرے گوشے سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ کسی چیز کا جاننا اب کوئی ایسی بات نہیں رہی کہ اس کے لئے بہت دنوں تک سعی لا حاصل کی جاتی رہے۔ اب تو صورت یہ ہے کہ ایک جگہ کا کوئی نالج دوسری جگہ خبر کی صورت میں ہر وقت کسی کے اختیار کی چیز ہے۔ ایسے میں Knowledge culture آج کے سماج کی مرکزی صورت ہے اور انفارمیشن یا خبر کو اس طرح اولیت حاصل ہےکہ اسے رد نہیں کیا جا سکتا۔ لیوتار اسی امر پر زور دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ دراصل ہماری ثقافت ہی ہماری زندگی کا پیمانہ ہے اور اسی ثقافت میں آج کے اثرات مرتب کرنے والے تمام ذرائع ہمارے کلچر کا حصہ بن گئے ہیں۔ ایسی صورت میں انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ لیوتار کی نگاہ میں سوسائٹی کے Computerization کی جو صورت ہے وہ آج بدیہی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کمپیوٹر کی زبان ہی ریسرچ کی نئی سمتوں کو متعین کر رہی ہے اور اس کے نتائج دور رس پیدا ہو رہے ہیں۔ اسی لئے نالج یا علم ایک قسم کی خبری شئے بن گئی ہے۔ سائنس نے اپنی مرکزی جگہ چھوڑ دی ہے اور ایک طرح سے Power کے ہاتھوں میں ایک ذریعہ یا حربہ بن گئی ہے۔

لیوتار کا یہ تصور اچانک قائم نہیں ہوا۔ اس نے ۱۹۱۳ء میں ہی بعض صورت حال کے بارے میں سوالات قائم کئے تھے۔ مثلاً Answering the question: what is postmodern? اور اس کے جواب میں اس نے مابعد جدید صورت حال کی بعض شقوں پر تفصیل سے بحث کی اور پھر اسے اپنی کتاب میں شائع کیا۔ ڈینیل بیل، الن ٹورن اور کئی دوسرے اس پر زور دیتے رہے ہیں کہ مادی اشیا کو پیدا کرنا اور بات ہے لیکن اس سے زیادہ اہم یہ ہے کہ ان کے بارے میں خبر کس طرح پہنچتی ہے اور اس طرح کمپیوٹر سوسائٹی کا تصور از خود واضح ہو جاتا ہے۔

میرے خیال میں یہ صورت حال اور اس سے متعلق تجزیہ کئی لحاظ سے اہم ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ہماری ثقافت کو ذرائع ابلاغ جس طرح متاثر کر رہے ہیں ان سے ہم چشم پوشی نہیں کر سکتے۔ مغرب اگر انفارمیشن کے سلسلے میں کافی سنجیدہ ہے تو مشرق بھی اس سے الگ نہیں ہے۔ میں ہندوستان کی صورت پر جب ایک نگاہ ڈالتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ اس قسم کی خبری آگہی کی دنیا ہمارے آگے پیچھے ہے، جس سے ہم دامن کشاں نہیں گزر سکتے۔ ٹھیک ہے ویسی شدت ہمارے یہاں نہیں ہے جو مغرب میں ہوسکتی ہے۔ لیکن ذرائع ابلاغ کے نتائج سے آج کا کون شخص واقف نہیں ہے۔ صارفیت کا جو درجہ آج متعین ہو رہا ہے وہ شاید کسی عہد میں رہا ہوگا۔ ایسی صورت میں پیداوار از خود ذرائع ابلاغ سے ناگزیر طور پر متاثر ہو رہی ہے۔ اگر لیوتار آج کی کمپیوٹر سوسائٹی پر بہت زور دے رہا ہے تو اس کے سامنے آج کے حقائق ہیں۔ کبھی کی پھیلی ہوئی دنیا آج خاصی سکڑ گئی ہے اور یہ صورت اس لئے پیدا ہوئی کہ بعض الکٹرانک ذرائع ہماری زندگی میں دخیل ہو چکے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ ہماری پرائیویسی بھی اس سے متاثر ہو رہی ہے۔ دور کیوں جائیے۔ آج اپنے بال بچوں کے ساتھ ہم ٹیلیویژن میں جیسی تصویریں دیکھتے ہیں وہ کچھ دنوں پہلے نہیں دیکھ سکتے تھے اور ہمیں احساس نہیں ہوتا کہ ہماری سوسائٹی میں ایسی بعض چیزیں داخل ہو رہی ہیں جنہیں ہم روک نہیں سکتے۔ اگر روکتے ہیں تو ان ترقیات سے محروم ہو جائیں گے جو دنیا کے ترقیاتی منصوبے سامنے لا رہے ہیں یا لا چکے ہیں۔ اس لئے کمپیوٹر سوسائٹی کے عوامل مابعد جدیدیت کے عوامل بھی ہیں اور ہماری ثقافت کا ایک حصہ بھی۔

لہٰذا یہ تسلیم کر لینا چاہئے کہ مابعد جدیدیت کے سالار کارواں میں لیوتار کو خاصی اہمیت حاصل ہے تو اس کا پس منظر بھی ہے۔ اس کی ایک مشہور بحث ہے جس کا عنوان ہے "Modernity versus postmodernity"۔ دراصل ہیبر ماس نے اسی عنوان کے تحت اپنے ایک لکچر میں جدیدیت کے دفاع کی بھرپور کوشش کی تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس مضمون سے عارضی طور پر ہیبر ماس کی شخصیت میں چار چاند لگ گئے اور اسے ایک اہم دانشور کے طور پر تسلیم کیا جانے لگا۔ یہ وہی وقت ہے جب امریکہ میں ولیم ایبی نوز اور ہائیڈگر کے وسیلے سے مابعد جدیدیت کی گرما گرم بحث ہو رہی تھی۔ دوسرے لوگ بھی (جیسے اہاب حسن، چارلس جینکس اور رابرٹ اسٹرن) اپنے

تحفظات کے ساتھ متعلقہ بحث میں حصے لے رہے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ متذکرہ مضمون کی ایک تاریخی اہمیت ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ ہیبر ماس کی اہمیت کم ہوتی گئی، اس لئے کہ مابعد جدیدیت کے بہت سارے پہلو دوسرے ادیبوں اور مفکروں نے شد و مد سے واضح کرنا شروع کر دیئے تھے۔ اسی دوران لیوتار کی اہمیت اور بھی مسلم ہوگئی۔ چنانچہ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ سماجی اور سیاسی صورت حال یہ ہے کہ تمام فلسفیانہ، عارفانہ، تحکمانہ، منطقیانہ صورت واقعہ کی از سرنو جانچ کی جائے اس لئے کہ یہ تمام عناصر کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ یہاں ٹھہر کر اس امر پر زور دینا چاہیئے کہ اسی ڈسکورس میں لیوتار Metanarrative یا 'مہابیانیہ' کو یکسر رد کیوں کرنا چاہتا ہے۔ بعض لوگوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ وہ مہابیانیہ کے انتقال یا فوت ہونے کی خبر بہم پہنچاتا ہے:-

> "Lyotard's point of departure is the demise of what he terms metanarrative;simplifying to the extreme.Idefine post modern as incredulity towards metanarratives.Those metanarratives or'grand'narratives are,broadly speaking,the supposedly transcendent and universal truths that underpin western civilization and that function to give that civilization objective legitimation.
>
> (The idea of the postmodernism,page-124)

سوال یہ ہے کہ یہ میٹا نریٹو ہے کیا؟ ہم ایک زمانے سے ماورائیت پر اور کائناتی سچائیوں پر سر دھنتے آئے ہیں، انہیں اپنی سوسائٹی کا ایک عظیم نشان تصور کرتے ہیں، لیکن یہ سراسر غلط ہے۔ اس لئے کہ یہ عظیم بیانیے ہمیں بہت دور نہیں لے جاتے بلکہ ایک حکم کے ذریعہ ہمارے پاؤں میں زنجیر پہنا دیتے ہیں۔ ایسے مہابیانیہ میں وہ تمام فکریاتی تھیس بھی ہے جسے ہم کبھی مارکسیت سے تعبیر کرتے ہیں یا اسی قبیل کی دوسری تسلیم شدہ تحکمانہ نام نہاد سچائیوں سے، جو مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے ہوتی ہیں۔ چنانچہ لیوتار ایسے مہابیانیہ کے مقابلے میں Language games کو رکھتا ہے۔ ایسے لسانی کھیل کیا ہیں؟ یہ وہ صورتیں ہیں جنہیں ہم کبھی مکالمے سے تعبیر کرتے

ہیں کبھی کسی کام کے مرحلے میں جوصورت پیش آتی ہے اس میں تلاش کرتے ہیں اور کبھی اکہری معنیاتی سطح کورد کرنے میں اس منزل سے گزرتے ہیں۔ چنانچہ Dialectics کے بارے میں یا Rationality کے سلسلے میں یا دوسرے وابستہ امور میں سائنس کا جو درجہ رہا ہے وہ حقیقی باقی نہیں رہا ہے بلکہ ایک طرح کے پاور گیم میں تبدیل ہو گیا ہے۔ دراصل لیوتار اس فرانسیسی روشن خیالی کے فلسفے کورد کر رہا ہے جس کی حیثیت مہا بیانیہ کی ہوگئی ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:-

"Speculative or humanistic philosophy is forced to relinquish its legitimate duty."

اس کا خیال ہے کہ جدید سائنس مہا بیانیہ کے ذریعہ اپنے آپ کو منوانا چاہتی ہے، جو درست نہیں ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے۔ وہ کہتا ہے:-

"Postmodern science - by concerning itself with such things as undeciables, the limits of precise control, conflicts characterized by incomplete information, "fracta" catastrophes and pragmatic paradoxes - is theorizing its own evolution as discontinuous, catastrophic, non rectifiable and paradoxes - is theorizing its own evolution as discontinuous, catastrophic, non rectifiable and paradoxical. It is changing the meaning of the word knowledge, while expressing how such a change can take place. It is producing not the known but the unknown. And it suggests a model of legitimation that has nothing to do with maximized performance, but has as its basis difference understood as paralogy."
(The idea of the postmodern, page 126)

اوپر کے بعض مباحث جو مہا بیانیہ کے سلسلے میں آئے ہیں وہ مندرجہ بالا اقتباس سے بھی واضح اور روشن ہیں۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے وضاحت کی ہے:-

''لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی

ہے۔لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔اول انسان کی آزادی وحریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت کا خواب۔ان کو وہ مہابیانیہ بھی کہتا ہے۔پہلا مہا بیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلاب فرانس سے ہوا۔اس کو وہ Narrative of emancipation کہتا ہے۔دوسرا مہا بیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ اصلاً یہ دونوں مہا بیانیہ آمرانہ ہیں اور انسان کی آزادی چھیننے کے لئے کوشاں رہے ہیں۔تاریخ شاہد ہے کہ انسان ان فریب خوردگیوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔اسٹالن ازم کی متھ یا مہابیانیہ یہی تھا کہ انسان سوشلزم کی طرف گامزن ہے۔لیوتار تنبیہ کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کسی نوع کے مہابیانیہ کی کوئی گنجائش نہیں۔مہابیانیہ خواہ فکری ہو یا سیاسی 'مہابیانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی ٹکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (End) کی نہیں بلکہ ذرائع (Means) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لئے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہابیانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔یہ طلسم اب شکست ہو چکا۔مابعد جدیدیت کسی بھی مہا بیانیہ میں یقین نہیں رکھتی۔ہیگل ہو کہ مارکس مابعد جدید ذہن سب کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔مہا بیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔فوکو جیسے مفکرین کلیت پسند فکر کے اس لئے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لئے راہ ہموار کرتی ہے۔ان کا اصرار ہے کہ جدیدکاری کے تمام مہا بیانیہ (Grands Recits) مثلاً صداقت مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی وحریت، غیر طبقاتی سماج، ترقی وخوش حالی اور امن و مسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔مارکسی

مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن، قطع نظر اس کے کہ مابعد جدیدیت میں مارکس کی کشادہ تعبیروں پر زور ہے اور کشادہ مارکسیت و تاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے لیکن اس بات کی مخالفت ہے کہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر و تشدد سے ممکن ہے۔ نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیر وحدانی، رنگا رنگ، تکثیری اور مختلف الاوضاع (Heterogeneous) سماج ہے۔ یہ وجود میں آ چکا ہے اور باقی رہے گا۔"

لیوتار کا ایک بڑا بلیغ جملہ ہے کہ "سائنسداں اور ٹیکنیشین اور آلات سچائی کی تلاش کے لئے نہیں خریدے جاتے بلکہ طاقت کے حصول کے لئے۔"

ولیم جیمس اپنی کتاب "Lyotard" صفحہ ۱۰ پر رقمطراز ہے کہ لیوتار نے سوسائٹی سے فلسفے کو اس طرح ہم آہنگ کیا ہے جیسے فلسفے کی کوئی آزادانہ تھیوری تھی ہی نہیں یا ہو ہی نہیں سکتی۔ وہ دراصل نہ تو مثال پسندی کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے اور نہ تجریدی خیالات کے علمبردار کے طور پر۔ وہ سرتاسر مادیت پسند تھا اور اسے مثال پسندی سے کوئی علاقہ نہ تھا۔

غرض کہ لیوتار ہمیشہ Legitimation کو قوت کے حصول کا ایک ذریعہ سمجھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ اسے شدت سے رد کرتا ہے۔ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اس نے Foundationlism پر کس طرح حملہ کیا ہے۔ وہ متذکرہ کتاب میں لکھتا ہے:۔

"we no longer have recourse to the grand narritive - we can resort neither to the dialectic of spirit nor even to the emancipation of humanity as a violation for postmodern scientific discourse. But as we have just seen , the little narrative remains the quintessential form of imaginative innovation,most particularly in science."

اس طرح لیوتار نے بنیاد پرستی اور مہابیانیہ کے حوالے سے مارکسیت کے رد کی

کوشش کی ہے۔ انتہا تو یہ ہے کہ لیوتار دانشوروں کے رول پر بھی ایک شک کی نگاہ ڈال رہا ہے۔ اسے احساس ہے کہ مستقبل میں فلسفیوں کا کام بھی مختلف ہو کر رہ جائے گا۔ اس لئے کہ ان کا ذہن سیاست کے تابع ہو کر عوام کے لئے ایک سوالیہ نشان بنا تا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اب دانشور اس پوزیشن میں نہیں کہ کوئی اپنے طور پر فیصلہ لے۔ یہ ایک المیہ ہے۔ ایسی صورت میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ اس کی آفاقیت کی کوئی بات بھی سوال زد ہونے سے محفوظ نہیں رہی۔

مابعد جدیدیت کے بہت سارے مباحث میں ایک بحث یہ بھی ہے کہ جو چیز جس طرح ہے اسے اپنی راہ پر چلنے کی اجازت ہونی چاہئے۔ بعضوں نے اسے Anything goes سے تعبیر کیا۔ یعنی مابعد جدیدیت میں کسی بھی صورت واقعہ کو اپنے حلقے میں لیا جا سکتا ہے۔ دراصل یہ دنیا اختلافات وانحرافات سے بھری ہے لیکن ہوتا یہ ہے کہ بنیاد پرتی ایسے اختلافات وانحرافات کو محسوس کرنے اور دیکھنے سے قاصر رہتی ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بعض بنیادی باتیں وقیع صورت اختیار کر لیتی ہیں اور ذہن کے نہاں خانے میں روپوش ہو جاتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ تیقن، مستقل نظام وغیرہ کے ساتھ تحفظ کا مسئلہ کھڑا کیا جاتا ہے لیکن عملی طور پر یہ تحفظ بہت معنی خیز نہیں ہوتا۔ اسلئے کہ جس ترتیب، تیقن و تحفظ کی باتیں کی جاتی ہیں وہ اکثر کھوکھلی ثابت ہوتی ہیں۔ نتیجے میں شخصی ذمہ داری تو دور کی بات ہے اجتماعی ذمہ داری بھی اپنی کارکردگی پوری نہیں کرتی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت بیدل کے اس شعر پر انحصار کرتی ہوئی نظر آتی ہے:

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست　　شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

گویا یہی Anything goes ہے۔

یہیں سے یہ نکتہ بھی نمایاں ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کسی یوٹوپیا کی تلاش لایعنی امر ہے۔ یہ یوٹوپیا ہے کیا؟ ظاہر ہے کہ یہ ذہنی مثال پسندی ہے جس سے روزمرہ کی زندگی کا کوئی علاقہ نہیں۔ اور جب کوئی یوٹوپیائی تصور جڑ پکڑ لیتا ہے تو ذہن میں محدود ہو کر اس کے اوصاف کے تجزیے میں لگ جاتا ہے اور یہی سچائی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے یہ سچائی سچائی نہیں ہوتی ایک فریب محض ہے اس لئے اکثر سچائیوں کا حال یک طرفہ ذہنی کیفیت کا ہے جس میں زندگی کے بحر بیکراں کا تنوع اوجھل ہو جاتا ہے اور اکہری نام نہاد سچائی سامنے آتی ہے جسے کسی وقت بھی چیلنج کیا جا سکتا ہے اور

مابعد جدیدیت نے بڑی شد و مد سے ایسا چیلنج کیا بھی ہے۔ یہی سبب ہے کہ مابعد جدیدیت میں Diversity پر بڑا زور ہے۔ تکثیریت ایسی ہی فکر کا نتیجہ ہے یہ فکر اکہری نہیں ہے، اجتماعی ہے۔ دراصل دنیا جتنے رنگوں اور خانوں میں بٹی ہوئی ہے اس کیلئے کوئی ایک تصور ہمیشہ ناکافی سمجھا جائے گا چاہے وہ جتنا بھی آفاقی، ماورائی، روحانی اور مکمل سمجھا جائے۔ تکثیریت دراصل ایسے تضادات کو منہا کرنا چاہتی ہے اور اسکی بہت سی آرزوؤں میں ایک آرزو یہ ہے کہ ہزار رنگ کیفیتیں کسی ایک رنگ میں نہ دیکھی جائیں ورنہ دوسرے رنگوں کا نہ صرف استحصال ہوتا ہے بلکہ اسکی نفی ہوتی ہے۔ روشن خیالی کا جو محدود تصور ایک زمانے میں آیا تھا وہ بھی اپنی حدوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ جدیدیت نے اس سے کچھ استفادہ ضرور کیا لیکن اس میں کچھ وسعت نہ دی اور ایک طرح سے یہ بھی ایک illusion ثابت ہوا۔ کانٹ نے روشن خیالی کی وضاحت کرنی چاہی ہے اور ایک طرح سے اس میں کسی شخص کے ذاتی Futeldge سے انحراف کرنے کی راہ دکھائی۔ لیکن اس سے بھی بات آگے نہیں بڑھی اور بعد میں روشن خیالی ایک سراب کی صورت میں ابھری جسے مابعد جدیدیت نے ہدف بنانا ضروری باور کیا۔

ہمارے یہاں بھی اردو میں یہی روشن خیالی بعد میں ترقی پسندی کی شکل میں ابھری اور مارکسیت کو بنیاد مان کر عوام کی بھلائی کے گیت گائے گئے۔ جیسے انہیں بہت سی زنجیروں سے آزاد کرنا اس تحریک کا کام رہا ہو۔ کچھ دن تک تو ایسا محسوس ہوا کہ شاید اس کا مقصد انسانی زندگی کے کرب کو دور کرنا ہے۔ نتیجے میں ایک مہا بیانیہ جو مذہب سے وابستہ تھا اس کا رد مارکسیوں کے نزدیک ضروری قرار پایا۔ لیکن خود مارکسزم نے اس مہابیانیہ کی جگہ لے لی، جس کا ذکر تفصیل سے اوپر آچکا ہے۔ جدیدیت نے اس تصور کے بعض نقائص شدت کے ساتھ محسوس کئے اور روشن خیالی کے تحت کچھ مفروضات قائم کئے اور مارکسزم سے نبرد آزما ہوئی۔ لیکن اس کے عوامل چند مخصوص دائرے میں قید ہو گئے اور ایک طرح کا وحدانی تصور جس میں کثیر الجہات تصورات کا عمل دخل بے حد کم تھا، بنیاد پرستی میں مبدل ہو گیا۔ مابعد جدیدیت کے نزدیک یہ لازمی ٹھہرا کہ ان دونوں ہی پہلوؤں پر ضرب لگائے اور ایک کھلی فضا قائم کرے تا کہ واقعتاً کثیر الجہتی کیف و کم کا احاطہ ممکن ہو سکے۔

☆☆

دریدا: ردتشکیل اوراطراف مابعد جدیدیت

پچھلے صفحات میں اس کا ذکر کر چکا ہوں کہ مابعد جدیدیت کی بحث میں ژاک دریدا کا نام خاصا اہم بن کر سامنے آتا ہے اس لئے کہ ردتشکیل کی ساری بحث کا سوتا اسی کی انقلابی بحث سے ابھرتا ہے۔ اس لئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت سے ردتشکیل منہا کر دیا جائے تو پھر اس کا کوئی تصور پیدا ہونا مشکل ہے یا کم از کم اس کی بحث ادھوری رہے گی۔ لہٰذا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ واضح کیا جائے کہ دریدا کی فکر کا محور کیا ہے اور اس کے ذہن کے نہاں خانے میں کون سے نکات رہے ہیں جن کی بنیاد پر Deconstruction کی سب سے بڑی عالمی آواز بن کر ابھرا۔

واضح رہے کہ ۱۹۶۷ء میں جب دریدا کی عمر ۳۷ سال کی تھی تو اس وقت اس کی تین بے حد اہم کتابیں شائع ہو چکی تھیں۔ ۱۹۶۳ء میں وہ ہسرل کی Origin of Geometry کا تفصیلی مقدمہ لکھ چکا تھا اور جن تین کتابوں کا میں نے ذکر کیا وہ تھیں:

Speech and Phenomena

Writing and difference

Of grammatology

ان کتابوں کی اشاعت کے بعد دریدا پر نہ صرف نظر پڑنے لگی بلکہ اس کی فلسفیانہ حیثیت مستحکم ہوگئی۔ اور شاید یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ بیسویں صدی کے اہم اور

نمایاں فلسفی کی شکل میں سامنے آیا۔ یہ بھی غور کرنے کی بات ہے کہ جس وقت دریدا کی یہ کتابیں سامنے آئیں اس وقت وہ تنقیدی اور سیاسی شعور سے بھی لیس ہو چکا تھا۔ دراصل اس کا مطالعہ کافی وسیع تھا اور وہ خود کو محض فلسفہ تک پابند رکھنا ضروری نہیں سمجھتا تھا۔

یہ بات مانی جاتی ہے کہ دریدا نے متون کی تفہیم کے سلسلے میں متعدد راستے اپنائے اور یہ بھی ثابت کیا کہ کوئی مضمون ایسا نہیں ہوسکتا ہے کہ جس کی حیثیت لازماً مرکزی ہو۔ حد تو یہ ہے کہ وہ ثانوی مضامین اور ثانوی متون کو بھی معنی کے اعتبار سے غیر متعین ٹھہراتا ہے۔ ایسے میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ Deconstruction سے آخر حاصل کیا ہوتا ہے؟ اس کی وضاحت سے پہلے دریدا کے ذہن کی عقبی زمین میں جھانکنا چاہئے۔ میں یہ لکھ چکا ہوں کہ اس کے ذہن کی تشکیل میں ہسرل کا بڑا زبردست ہاتھ رہا تھا۔ چنانچہ دریدا نے اس کے حوالے سے تین بنیادی کتابیں قلمبند کیں، جو اس کے کلیدی رویے ظاہر کرتی ہیں۔ ان کتابوں کے نام ہیں:-

(1) The problem of Genesis in Husserals Philosophy

(2) Introduction of Husseral's origin of Geometry

(3) Speech of Phenomena

یہ تینوں کتابیں بالترتیب ۱۹۵۳ء، ۱۹۶۲ء اور ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئیں۔

Genesis کی بحث میں دریدا اس امر پر زور دیتا ہے کہ کسی چیز کی بھی ابتدا کا سوال یا مسئلہ کبھی حل نہیں ہوسکتا جبکہ ہسرل نے فلسفیانہ بحث کی اساس ابتدائی نکتے کی تلاش پر رکھی تھی اس لئے ہسرل روحانی کرۂ فکر میں داخل ہو جاتا ہے۔ دریدا نے اس فکر کا رد پیش کیا ہے، اس کا خیال ہے کہ کسی ابتدائی نکتے کی تفہیم ممکن ہی نہیں اس لئے کہ ضمیر کی فعالیت نئے امکانات سے ٹکراتی رہتی ہے اس لئے وہ جامد نہیں ہوتی۔ لہذا کسی بھی ابتدا کا تکثیری تصور ہی ممکن ہے۔ پھر Origin یا بنیاد متعین نہیں اور یہی نکتہ مابعد جدیدیت کے ڈسکورس کا واضح رخ متعین کرتا ہے۔ بنیاد کا یہی سوال Origin of Geometry میں بھی اٹھایا گیا ہے۔ ہسرل نے اس کی تلاش میں خاصی روحانی بحث کی ہے لیکن دریدا مرکز یا منبع کی تلاش لایعنی فعل سمجھتا ہے۔ پھر ہسرل نے Sign یا نشان کو ایک مفہوم دینے کی کوشش کی تھی۔ اس کے مطابق کوئی نشان یا Sign معنی بردار

ہوسکتا ہے اگر اس کا مقصد بیان ہے لیکن دریدا Sign اور معنی میں فرق کرتا ہے اس لئے کہ اس کی فکر میں کوئی متعینہ معنی ہوتا ہی نہیں ہے۔ لہٰذا دریدا کے یہاں معنی صرف ایک Sign نہیں بلکہ مختلف صورتیں ہیں جو بیان میں مضمر ہوتی ہیں۔ اس لئے کوئی بھی مواد اکہری معنویت کا حامل نہیں ہوسکتا۔

دریدا کے بہت سے مباحث میں ایک بحث تحریر اور تقریر کے بارے میں بھی ہے۔ فلسفیانہ ڈسکورس میں عام طور سے تقریر کو تحریر پر فوقیت دی جاتی رہی ہے۔ دریدا اس تصور کو ایک طرح سے رد کرتا ہے وہ تقریر کو تحریر پر کوئی فضیلت دینے کے لئے تیار نہیں ہے۔ جب کہ مغربی روایت میں تحریر کے مقابلے میں اس کا احترام لازمی طور پر سامنے آتا ہے اور ہمیشہ تحریر کو ثانوی حیثیت دی جاتی ہے۔ دریدا کے مطابق تقریر کی یہ اہمیت موجودگی یا حاضر باشی کے تصور سے ہے۔ دریدا سختی سے اس کی نفی کرتا ہے۔

دریدا کا تصور دراصل اس خیال میں مضمر ہے کہ تقریر اور تحریر کو ایک ضد کے طور پر استعمال کرنا اور پھر اس کا احساس دلانا کہ تقریر تحریر پر فوقیت رکھتی ہے، کچھ صحیح نہیں ہے۔ اس لئے کہ تقریر کی اہمیت صرف اس لئے ہے کہ اس میں شخص کی موجودگی یعنی Presence کا معاملہ ہے۔ لیکن دلچسپ بات وہ کہتا ہے کہ Absence کا کیا کیا جائے جس کی اہمیت اپنے آپ میں مقدم ہے۔ مثلاً افلاطون کو آج ہم پڑھتے ہی ہیں وہ اپنی قبر سے تو تقریر کر نہیں سکتا۔ وہ کہتا ہے کہ یہ رجحان کہ تقریر اور موجودگی ناگزیر ہیں، دراصل مغربی روایات میں Logo centrism ہے اس لئے کہ یہ عقیدہ کہ دنیا کی ابتدا بولے ہوئے لفظ سے ممکن تھی اور یہی بولا ہوا لفظ خدا کا تصور پیدا کرتا ہے۔ اپنی اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ Differance پر گفتگو کرتا ہے۔ فرانسیسی میں اس کے معنی فرق کرنے کے بھی ہیں اور التوا میں ڈالنے کے بھی ہیں۔ اس لئے اس کا خیال ہے کہ الفاظ ایک طرح کا التوائی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ گویا ایک ہی لفظ تفریق کی بھی صورت پیدا کرتا ہے اور التوا کی بھی۔ اپنی شہرہ آفاق کتاب "Of Grammatology" میں وہ تحریر کو از سرِ نو دیکھنے کی شعوری کوشش کرتا ہے اور ان تمام طریقوں کا رد تشکیل کرتا ہے جن سے ان کی تعریف کی گئی تھی۔ اپنے طریق عمل سے وہ روسو کی کتاب "Confession" کا جائزہ لیتا ہے اور اس کے ایک دوسرے سے متنازعہ رویوں کی نشاندہی کرتے ہوئے اس کی وضاحت کرتا ہے کہ ترسیل وابلاغ کے لئے تحریر

ایک موثر صورت ہے۔ واضح ہو کہ روسو نے تحریر کو محض نمائندگی کا اشاریہ کہہ کر رد کیا تھا۔ لیکن اس تصور کو دریدا نے بڑے وزنی انداز میں مسترد کیا۔

ہر چند کہ دریدا نے بے شمار متون کو اپنے ردتشکیل کے زمرے میں رکھ کر جائزہ لیا ہے لیکن کسی بھی متن کا کوئی معنی متعین نہیں کیا ہے۔ دراصل دریدا یہ کہنا چاہتا ہے کہ کسی متن کا کوئی حقیقی معنی متعین نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا خیال ہے کہ کسی ایک مربوط، مستحکم، مدلل اور منطقی معنی کی تلاش اس بندھے ٹکے خیال سے جڑی ہوئی ہے جو ذہنوں میں موجود ہے اور جسے ذہن صحیح باور کرتا ہے۔ گویا دریدا مغربی مثال پسندی کی روح نکالنے کے درپے ہے۔ جہاں وہ ادبی متون سے بحث کرتا ہے، بڑی دلچسپ باتیں کہتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہیئت پسند نقاد کسی بھی تحریر کو خود مکتفی تسلیم کرتے ہوئے بلاغت کے نظام سے وابستہ کرتے ہیں اور ایسے نظام میں استعارہ کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ جب کہ دریدا استعارہ کی بالادستی تسلیم نہیں کرتا۔ دراصل نئی تنقید کا سارا زور تلمیحات، پیکر، صوتیات اور آہنگ پر تھا اور یہ نئی تنقید دراصل ہیئت پسندوں کے بنے بنائے سانچے ہیں۔ ردتشکیل میں بھی متن پر زور ہے لیکن علامت یا استعارہ کی جگہ Metonomy کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ نظام بلاغت میں بعض اصطلاحوں کے مراتب کو بھی صحیح نہیں سمجھا جاتا۔

عتیق اللہ کی کتاب ''ترجیحات'' میں ایک اہم مضمون '' مابعد جدید تصور نقد: ردتشکیل'' کے عنوان سے ہے۔ ردتشکیل کے باب میں انہوں نے دریدا کے حوالے سے پانچ نکات اس طرح اخذ کیے ہیں:-

(۱) متن کے بمشکل ہی وہ معنی قرار پا سکتے ہیں جو بظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ معنی کی متلون صورت ہی سطح کی تہہ یعنی متن کی گہری ساخت (اصلاً ساختیاتی تصور جسے چومسکی نے وسعت بخشی) میں اترنے کی بھی محرک ہوتی ہے کہ معنی بلکہ گھنے اور گہرے معنی بالائی سطح کے نیچے اور نیچے کہیں سے تعین مقام میں تہہ نشست ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔

(۲) ردتشکیل اس عمومی عقیدے کو مسترد کرتی ہے کہ متن مصنف کے اس معنی پر مشتمل ہوتا ہے جو اس کے مافی الضمیر میں تھا یا جس کا اظہار اسے مطلوب تھا اور ایک مثالی قرات پر جو ذہانت و بصیرت پر معمور ہوتی ہے۔ اس معنی کا انکشاف

حد ممکنات میں سے ہے۔

اس مثالی قرات کا نمائندہ نقاد ہوا کرتا ہے اور ایسی صورت میں نقاد قاری کی تفہیم معنی و متن کے سلسلے میں معتبر رابطہ بلکہ رہنما کا کردار انجام دیتا ہے۔

(۳) ہر تفہیم کسی نئے معنی (خواہ وہ Trace ہی کی موہوم شکل ہی میں کیوں نہ ہو) کو مقرر کرنے اور گذشتہ کو رد کرنے سے عبارت ہے۔ معنی، رد تشکیل تھیوری کے مطابق ایسی چیز نہیں ہے جسے حتماً متن کے اندر دریافت کیا جا سکتا ہے۔

رد تشکیل تنقید نے پہلی بار قاری کے آزادانہ تفہیم کے حق کو اصولی طور پر تسلیم کیا ہے اور بہ اصرار تسلیم کرانے کی سعی کی ہے اور ان آزادیوں کو بحال کیا ہے جو قاری کو بلا تحفظ معنی آزمائی کا حوصلہ بخشتی ہیں۔

(۴) رد تشکیل تنقید معنی ہی نہیں سچائی پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے کہ مکمل طور پر منشا فہمی محض ایک بھرم ہے کیوں کہ ہر قاری اپنے طور پر معنی خلق کرتا ہے۔ اس صورت میں قاریوں کے نتائج میں جو چیز سب سے نمایاں ہوتی ہے وہ ان کے مابین اختلاف معنی کی نوعیت ہے۔

(۵) ایک متن قاری کا اپنا ہوتا ہے جسے اس کی اپنی آئیڈیولوجی (یعنی جس سماجی تجربے کے ساتھ وہ جی رہا ہے) وضع کرتی ہے۔ قاری اس آئیڈیولوجی کے ذریعہ تفہیم کاری کے لئے مجبور بھی ہے۔ مزید برآں کسی بھی متن کے معنی قاری کی آئیڈیولوجی کے مابین تعامل پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس لئے کہا جاتا ہے تمام معنی کی تعین کی پشت پر آئیڈیولوجی کا جبر کام کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی ماخوذ پر آئیڈیولوجی کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ معنی متن میں نہیں قاری اور متن کے مابین تنازعے اور مجادلے میں واقع ہوتے ہیں۔

☆☆

مشل فوکو: مابعد جدیدیت اور متنوع علوم

بیسویں صدی کے نصف میں مشل فوکو یورپ میں ایک مصنف اور مفکر کے طور پر خاصا اہم تصور کیا جاتا رہا۔ اس کے موضوعات متنوع رہے تھے۔ جن میں اکثر چیزیں اپنے وقت میں متنازعہ رہنے کے باوجود پرکشش ثابت ہوئی ہیں۔ آج بھی اس کے تصورات نزاعی ہی ہیں۔ اس کے بعد بھی دانشوران پر گفتگو کرنے سے نہیں چوکتے۔ نئی تاریخیت، ثقافتی مطالعات وغیرہ سے ہوتا ہوا فوکو ادب کے معاملات پر حکم لگاتا ہے، اس کی آرا پر مسلسل بحثیں ہوتی رہتی ہیں۔

فوکو Potiers میں پیدا ہوا۔ یہ فرانس میں ہے۔ اس کے والد ایک ڈاکٹر تھے۔ اس کے خاندان کے افراد چاہتے تھے کہ وہ طب ہی پڑھے۔ لیکن وہ تو جدید میڈیکل اداروں اور ان کی سرگرمیوں کا سخت نکتہ چیں بنا رہا۔ کہا جاتا ہے کہ فوکو ایک نہایت ذہین طالب علم رہا ہے اور کتابی کیڑا بھی۔ وہ فرانسیسی علوم کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرتا رہا اور مختلف تقابلی امتحان میں اپنی ممتاز جگہ بناتا رہا۔ فوکو نے ایک نہایت اہم یونیورسیٹی کی سند حاصل کی۔ فلسفے اور نفسیات کا خصوصی مطالعہ کیا۔ اس کے استادوں میں شہرہ آفاق آلتھو سے ہے۔ فوکو نے ۱۹۵۰ء میں باضابطہ طور پر کمیونسٹ پارٹی کی ممبری اختیار کرلی۔ لیکن تین سال کی ہی مدت میں وہ اس سے الگ بھی ہوگیا۔ وہ فرانس کے علاوہ پولینڈ، جرمنی اور سویڈن میں پڑھاتا رہا۔ یہ کام تقریباً دس سال تک

کرتا رہا۔ ۱۹۶۰ء میں وہ فرانس واپس آ گیا۔ تب اس کی کتاب فرانسیسی زبان میں شائع ہوئی، جس کا انگریزی نام تھا Madness and civilization۔ اس کتاب کے محتویات کو آگے بڑھاتے ہوئے اس نے ایک اور کتاب لکھی، جو انگریزی میں The birth of the clinic کے نام سے ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں اس نے جدید طب کی تعلیم اور مختلف اداروں پر سخت حملے کئے، جیسے اسپتال، جیل، فوجی اسکول وغیرہ۔ ظاہر ہے ان تینوں طرز کے اداروں کی جدید دنیا میں آج بھی اہمیت ہے۔

لیکن فوکو کی حقیقی شہرت اس کی کتاب The Order of Things سے ہوئی۔ اس کتاب کو ساختیاتی تاریخ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس میں معاشیات، لسانیات اور حیاتیات کو جدید تعلیم کے ارکان ثلاثہ سے تعبیر کیا گیا ہے، جن کا تعلق عہد وسطی سے چلا آتا ہے۔ ۱۹۶۹ء کے بعد فوکو کا ذہن دوسری جانب راجع ہوا۔ مئی ۱۹۶۸ء میں طلبا کی بغاوت نے جس طرح فرانسیسی حکومت کا خاتمہ کر دیا تھا، اس سے فوکو کا ذہن خاصا متاثر ہوا تھا۔ وہ سیاسی طور پر بیدار ہو گیا، اور یہ بیداری تا حیات قائم رہی۔ اس کی کتاب Discipline and punish:The birth of the prison کا ایک حصہ جیل خانے کی اصلاح سے متعلق ہے۔ اس نے اس کتاب میں ایک سوال اٹھایا اور وہ سوال یہ تھا کہ اس نے اس کتاب کے پہلے باب میں جیل خانے کی تاریخ کیوں قلمبند کی؟ اور جواب بھی لکھا کہ وہ ماضی میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اس لئے کہ کوئی شخص اگر حال میں دلچسپی لینا چاہے تو اسے ماضی کے احوال جاننے ہوں گے۔ دراصل فوکو یہ چاہتا تھا کہ اب جو صورت واقعہ سامنے ہے وہ کن حالات اور قوتوں کا نتیجہ ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ نطشے سے ذہنی طور پر قریب ہوتا چلا گیا اور واقعات و سانحات کی بنت میں اترنے کی کوشش کرتا رہا۔ فوکو جیل خانے کی تاریخ سے گزرتے ہوئے جنس کی تاریخ نویسی میں محو ہو گیا۔ جنسی تاریخ پر اس کی کتاب تین جلدوں میں شائع ہو چکی ہے۔ لیکن یہ بھی آئرنی اور المیہ ہے کہ فوکو ۵۷ سال کی عمر میں ایڈس (Aids) میں مبتلا ہو کر مر گیا۔

فوکو ۱۹۷۰ء سے شمالی امریکہ کی یونیورسٹی میں پڑھاتا رہا، جس میں کیلی فورنیا بھی ہے۔ ظاہر ہے فوکو جنس کے بارے میں جو کچھ بھی لکھ رہا تھا، دواؤں کے بارے میں جو خیالات رقم کئے تھے وہ سب کے سب اب عام ہو چکے تھے۔ چنانچہ جیمز میلیر نے فوکو کی ایک سوانح حیات ۱۹۹۳ء میں قلمبند کی جس میں اس کی زندگی کے کتنے ہی منفی

امور قلمبند کیے گئے ہیں۔ پھر بھی اس سوانح کو اعتبار حاصل ہے۔ کتاب کا نام ہے "The passion of Michel Foucault"۔ دانشوروں کے یہاں یہ امر نزاع کا باعث ہے کہ کیا فوکو کی نجی زندگی اور عوامی زندگی کو الگ کیا جا سکتا ہے؟

لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ فوکو کی ادبی فتوحات کیا کچھ ہیں؟ اس کی ایک کتاب "What is an author?" ہے۔ یہ کتاب ۱۹۶۹ء میں انگریزی میں شائع ہوئی۔ اس میں ادبی تنقید کے بہت سارے نکات بیان ہوئے ہیں۔ واضح ہو کہ اب تک رولاں بارتھ کا یہ فقرہ مشہور ہو چکا تھا کہ مصنف کی موت ہو چکی ہے اور اس کا متعلقہ مضمون "The death of the author" زبان زد تھا۔

فوکو کا خیال ہے کہ مصنف بہر حال کچھ نہ کچھ تو کرتا ہی ہے۔ وہ متون کو منظم کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور یہ منظم متون ہی ہمارے جائزے کا سبب بنتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم لوگ کسی بھی مصنف کے تمام متون میں یا تمام کتابوں میں ایک ربط تلاش کرتے ہیں لیکن یہاں فوکو اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ مختلف متون میں اسلوب کی تبدیلیاں نظر آتی ہیں تو ان کی بھی وضاحت کرنی پڑے گی۔ یہ اس لئے بھی کہ بہر طور مصنف ہی کسی متن کا حقیقی ذریعہ ہے۔ لہذا تجزیے کو مصنف کی طرف واپس جانا ہی ہے۔ گویا یہاں ایک طرح کی سوانح نگاری کا جواز پیدا ہو جاتا ہے جس میں مصنف کی نفسیات اور اس کے منصوبے کا ذکر ہو سکتا ہے چنانچہ ایک نقاد کا خیال ہے:۔

> "The author thus functions both to organize the vast reservoir of materials that the past bequeaths us and to anchor a certain way of interpreting those materials."
>
> (The Norton Anthology,P-1617)

فوکو Humanism کا سخت مخالف ہے۔ اس کا خیال ہے کہ آدمی کی فطرت عجیب وغریب ہوتی ہے جس کے نہاں خانے میں بہت سی شناختیں پنہاں ہوتی ہیں۔ ان شناختوں کے کچھ محرکات ہوتے ہیں، مثلاً غرض، خواہش وغیرہ۔ ایسی صورت میں یہ بھی کہنا مناسب ہے کہ یہ تمام باتیں کسی مصنف سے وابستہ کر دی جاتی ہیں جب کہ ان کا تعلق ان شخصیات سے ہے جن کا متن مرتب ہو رہا ہوتا ہے۔ لہذا مصنف کا کام یہ ہے کہ وہ متون کا تجزیہ کرے۔ آج بھی مصنف کی اہمیت اپنی اپنی فیلڈ میں مختلف ہے۔

مثلاً کسی Contract کے متن کا کوئی Author نہیں ہوتا۔ پوسٹر کے لکھنے والے مصنف کی تلاش بے معنی ہے۔ اخبارات میں صحافیوں کے مقالات کی تصنیفی کیفیت کو بہت اہمیت نہیں دی جاتی۔ ان سب مباحث کا مغزیہ ہے کہ مصنفوں کو وقار دینا صرف غایت ہوتی ہے اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس کے جملے ہیں:-

> "Discourse that possesses an author's name is not to be immediately consumed and forgotten......Rather,its status and its manner of reception are regulated by the culture in which it circulates."

فوکو نے اپنے نقطہ نظر کی جس طرح وضاحت کی ہے وہ دراصل اس امر پر بھی دلالت کرتا ہے کہ ادب بہر طور ایک منظم سماجی ضابطوں کی پیداوار ہوتا ہے جس کی طرف توجہ ہونی چاہئے۔ لہذا Author کی اہمیت اس لحاظ سے ہوتی ہے کہ اس نے اس سماجی صورتوں پر کیسی نظر رکھی ہے کہ اس کے متون اس کی انفرادیت کو اجاگر کر سکیں، چاہے ترتیب ہی کے واسطے سے۔ ظاہر ہوا کہ فوکو ایک نقاد کی کارکردگی دیکھنا چاہتا ہے کہ وہ متون کے جائزے میں ایسے تمام مرحلے سے گزرے جو سماجی رشتے ہو سکتے ہیں اور جن میں نفسیات کا بھی بہت بڑا دخل ہو سکتا ہے۔ چنانچہ Author کیا ہے کی بحث میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ موضوع کو یکسر چھوڑنا نہیں ہے بلکہ اس کی از سر نو تاویل کرنی ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ منبع پر نگاہ ڈالی جائے۔ بلکہ اس کی کارکردگی سے زیادہ واسطہ رکھا جائے۔

لاکاں: فرائڈ، زبان اور سبجکٹ تھیوری

Jaques Lacan ۱۹۰۱ء میں پیدا ہوا تھا۔ اس کی بنیادی تعلیم نفسیات میں ہوئی تھی۔ لیکن اس کا مطالعہ خاصا وسیع تھا۔ وہ مظہریات، لسانیات، انسانیات اور حساب پر یکساں قدرت رکھتا تھا۔ اس کے نفسیاتی تجزیے میں یہ سارے علوم مدغم ہو جاتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی اگر کوئی Style ہو سکتی ہے تو وہ Baroque کہی جاسکتی ہے۔ جس کا براہ راست تعلق لاکاں سے قائم ہوتا ہے۔ لاکاں آسانی سے گرفت میں نہیں آتا اور زرخیز دماغوں کو بھی اس کے تجزیے کی تفہیم دقت طلب ہوتی ہے۔

یوں تو لاکاں نے اصلاً Paranoia پر کام کیا تھا۔ لیکن اس کے ذہن کی وسعت کہیں قید ہوتی نظر نہیں آتی۔ اس کے اکثر خیالات مختلف سیمیناروں میں واضح ہوتے رہے۔ ۱۹۵۳ء سے ۱۹۸۰ء تک پیرس میں ہی مختلف جدید موضوعات پر مذاکرے ہوتے رہے تھے۔ لاکاں لازماً ان میں شریک ہوتا۔ اس کا انتقال ۱۹۸۱ء میں ہوا۔ وہ آخر وقت تک اپنے معاصرین سے نفسیات کے مختلف پہلوؤں پر مجادلے کرتا رہا۔ ان مباحث میں متعدد ایسے نکات سامنے آئے جو نئے بھی تھے اور قابل لحاظ بھی۔

لاکاں کو موضوع بنانے والوں میں اکثر نے اس کا احساس دلایا ہے کہ وہ مزاجاً مشکل پسند تھا۔ آسانی سے اس کا تجزیہ گرفت میں نہیں آتا۔ اس کے یہاں بعض

غیر ملکی الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ لفظوں سے کھیلتا بھی ہے ایسی دور از کار تلمیحات پیش کرتا ہے جن کے حوالے سمجھنا آسان نہیں۔ کہیں کہیں وہ حساب کے فارمولوں کو یوں استعمال کرتا ہے جیسے وہ پانی کی طرح شفاف ہوں۔ وہ نئی نحوی صورتوں سے آشنا کرتا ہے جن کی تفہیم قطعی مشکل ہوتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ وہ شخصیات کی بحث میں بھی ایسی ہی مشکل صورت اختیار کرتا ہے۔ وہ خود کہتا ہے کہ میں نے مشکل راہ ضرور اختیار کی ہے لیکن میں اپنے پڑھنے والوں کے لئے کسی سہل راستے پر چل بھی نہیں سکتا۔ اس لئے کوئی یہ چاہے کہ لاکاں کی تحریروں کو بہت آسانی سے تعبیرات کے حوالے کردے تو یہ ممکن نہیں۔

لاکاں نے بعض موضوعات پر سخت محنت کی ہے۔ وہ صرف فرائڈ کی تحریروں کو تیس سالوں تک پڑھتا رہا اور تب وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ وہ کہیں کہیں فرائڈ سے اختلاف بھی کرسکتا ہے۔

۱۹۶۶ء میں لاکاں نے اپنے مضامین جمع کئے اور نوسو (۹۰۰) صفحات کی ایک کتاب سامنے لائی جس کا نام ہے ECRITS (Writing)۔ یہ کتاب محتویات کے لحاظ سے خاصی مشکل تھی لیکن اس نے علمی اور ادبی دنیا میں خاصی ہلچل مچادی اور پھر ان مضامین پر مذاکرے ومباحثے ہونے شروع ہوئے۔ اسی زمانے میں لاکاں نے "The languages of criticism and the science of man." کے موضوع پر Hopkins یونیورسیٹی کے ایک سیمینار میں مقالہ پیش کیا جس نے ساختیات اور پس ساختیات کی United States میں بحث چھیڑی۔ اسی کے بعد آلتھوسے، دریدا، جولیا کریسٹوا، ہیلن سکسوس وغیرہ کے ساتھ متعلقہ نئے تصورات کا حامی بن کر ان کے فروغ کی راہ ہموار کرتا رہا۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ لاکاں نے صرف ایک کتاب شائع کی، جو اس کا Dissertation تھا اس کے علاوہ وہی مضامین ہیں جو کتابی صورت میں شائع ہوئے۔

ایڈگر ایلن پو کی کتاب Purloined letter پر ایک سیمینار ۱۹۵۵ء میں منعقد ہوا۔ اس میں لاکان کی شمولیت بے حد اہم ثابت ہوئی۔ "The ego in Freud's theory and in the technic of psychoanalysis." نامی مجلے میں اس سیمینار کے سارے مضامین جمع کر کے چھاپ دیئے گئے Purloined letter

کے بارے میں لاکاں کا خیال ہے کہ اس میں جتنی بھی اطلاعات بہم ہیں ان کی وضاحت نہ بھی ہو تب بھی نفسیاتی طور پر اس کا تجزیہ ممکن ہے۔ یعنی اس میں کیسے موضوعات ہیں؟ ان کی طرف بہت زیادہ توجہ دینے کی ضرورت نہیں ہے کہ 'پو' کے قصے میں کس حد تک خوف اور خواہش کی کارفرمائی ہے۔ دراصل اس کہانی میں دو مختلف مناظر ہیں اور یہ دونوں مناظر میں کہیں نہ کہیں تکرار ضرور ہے۔ لیکن انہیں برتنے والے یا ان کی تشکیل کرنے والے مختلف کردار ہیں۔ لاکاں ایسے تمام امور کو متعینہ دھارے سے الگ کر کے ان کی نفسیاتی گرہ کشائی کرتا ہے لیکن وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ متذکرہ خط جو تمام کردار کا لازماً حصہ ہے وہ انفرادی کردار کی نفسیات کا عکاس نہیں ہے۔ بلکہ صورت واقعہ یہ ہے کہ محض جگہوں کی تبدیلی سے اس خط کی نوعیت بدل جاتی ہے اور کردار کی بھی۔ اس پس منظر میں وہ اس مخصوص میکنیزم کو Symbolic determination کا نام دیتا ہے۔

لاکاں کی سبجکٹ تھیوری خاصی مشہور ہے۔ لیکن اس کی ریڑھ کی ہڈی فرائڈ ہی کے نظریات ہیں۔ بدلتی ہوئی صورت اس لئے نظر آتی ہے کہ اس نے سوسیئر کے بعد پیدا ہونے والے مباحث سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے دلائل پیش کئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ لاکاں کے نقطہ نظر سے زبان ہی تھیوری کی بنیادی صورت ہے۔ لیکن جب یہ علامتی اظہار سے دوچار ہوتی ہے تو مکمل Subjectivity ابھر جاتی ہے۔

لاکاں کے مباحث میں علامت اور تخیل نیز حقیقت پر پر مغز بحثیں ملتی ہیں اس کے خیال میں داخلیت کی بنیاد میں ان تینوں عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ حقیقت کی تعریف تو کی جا سکتی ہے لیکن اس پر گفتگو نہیں کی جا سکتی۔ بلکہ کسی حقیقت کی ماہیت پر بحث کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اور یہ بھی کہ حقیقت کبھی کبھی کچھ لوگوں کے لئے سچائی کا روپ دھار لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ ان دونوں میں فرق کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اس نقطہ نظر سے سچائی ہمیشہ پریشان کرنے والی اصطلاح ہے۔ اس لئے جو Real ہے اس کا مطالعہ دو سمتوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک سمت تخیلاتی ہوگی اور دوسری علامتی۔ تخیل دراصل اپنا کام فارم کی تلاش سے شروع کرتا ہے۔ اسی لئے فارم وہ آئینہ ہے جس میں تخیل اپنا چہرہ پیش کرتا ہے۔ گویا تخیلاتی اشیا کی بھی جگہ بہر طور محفوظ ہے۔

لاکاں زبان اور شخص کی بحث میں بچوں کے ابتدائی مدارج پر ایک نگاہ ڈالتا ہے۔ پہلا مرحلہ جسے وہ Mirror stage یا عکسی منزل بتاتا ہے، بچے کے شعور کا پہلا مرحلہ ہے بچہ ابھی چھ ماہ کا ہے یا اس سے کچھ زیادہ دنوں کا جب اپنا عکس آئینہ میں دیکھتا ہے تو اس کا طفلانہ شعور متحرک ہو جاتا ہے ہر چند کہ وہ اس لائق بھی نہیں کہ اپنے پاؤں پر کھڑا ہو سکے پھر بھی اس کا عکس اسے طفلانہ تخیل کے دائرے میں لے آتا ہے اور یہ تخیل اس کے لئے مستقل بھی ہو جاتا ہے۔

لاکاں کہتا ہے کہ اس کے شعور میں اس کے اپنے جسم اور اس کے اپنے ماحول کا اختلاف نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ چلنے کی کوشش میں لازماً بعض سہاروں کی مدد لیتا ہے لیکن اسے اپنی شبیہ کی پہچان ہو ہی جاتی ہے اور سہارے کی خواہش یا ضرورت اسے اپنی ذات کا عرفان بھی بخشتی ہے اور یہ بھی کہ وہ مدافعانہ عمل کس طرح کر سکتا ہے۔ لیکن اس کی تکمیل اس وقت ہوتی ہے جب وہ اپنی مزید شناخت کے لئے زبان کے دائرے میں داخل ہوتا ہے۔

۱۹۷۲ء-۱۹۷۳ء میں ایک دلچسپ سیمینار ہوا۔ اس سیمینار کا موضوع تھا Feminine Sexuality۔ لاکاں کی بحث کا ایک نکتہ یہ تھا کہ جنسی رشتہ کوئی اٹوٹ رشتہ نہیں ہے اور اگر جنسی رشتہ اٹوٹ ہوتا تو اس کے یہ معنی ہیں کہ دونوں جنسوں کے درمیان ایک ایسا ربط خاص ہوتا جو ہر حال میں مثالی اور ناگزیر ہوتا۔ دونوں مل کر ہی تکمیل کا احساس دلاتے۔ لیکن لاکان کہتا ہے کہ ایسا نہیں ہے اس لئے کہ عورتوں کا نشاط Supplementry (Pleasure) ہے Complimentry نہیں اور یہ کہ جو جنسی افق ہے وہ مردانہ Phallus کے گرد گھومتی ہے اور یہی جنس کا سنٹر ہے۔ اسی لئے Phallus کی حیثیت ایک معنی نما یا Signifier کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لاکاں نسائیت کے حوالے سے فرانس میں بھی اتنا مقبول نہیں۔ دوسری جگہ کی خواتین اس کے تصورات کے بارے میں غایت ذہنی تحفظات سے کام لیتی ہیں۔ اور سچ تو یہ ہے کہ لاکاں نے جس طرح عورتوں اور مردوں میں تفریق کی ہے وہ پدرانہ اور مردانہ رویے کو قوی تر کرتی ہے اور نسائیت کی تحریک کے خلاف جاتی ہے۔

☆☆

لوئی آلتھو سے: نئی مارکسیت ادب اور آئیڈیولوجی

لوئی آلتھو سے ۱۹۱۸ میں پیدا ہوا اور ۱۹۹۰ میں انتقال کر گیا۔ مابعد جدیدیت اور مارکسزم کے حوالے سے اس کی متعدد تصانیف شائع ہو چکی ہیں۔ اس کی تنقید کا سب سے اہم نکتہ ہے کہ اس نے روایتی مارکسزم کی سخت تنقید کی ہے اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے اس کی نئی تعبیرات کی طرف مائل ہوا۔ گویا وہ مارکسزم کو اب بھی قابل اعتنا تصور کرتے ہوئے اسے مابعد جدیدیت کے بہت سے اطراف سے ہم آمیز کرنے کی کوشش کرتا رہا ہے۔ اس کے خیال میں کلاسیکی مارکسیت ، جدیدیت کی Commitment سے بہت حد تک عبارت تھی۔ ایسے تمام فطری پہلوؤں کو رد کرتے ہوئے وہ یہ احساس دلاتا ہے کہ نئی مارکسیت مابعد جدید رویے ہی سے جلا پا سکتی ہے۔ گویا آلتھو سے مارکسزم کو Epiricis اور Rationalism سے الگ کرنے پر زور دیتا ہے اور اسے Humanism اور Structurlism سے ہم آہنگ کرنا چاہتا ہے۔

آلتھو سے کے مباحث میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ جدیدیت سے لے کر مابعد جدید صورت واقعہ کو مارکسزم میں تسلسل کے ساتھ جوڑا جا سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ آلتھو سے مابعد جدیدیت کے تمام تر رویے سے اتفاق کرتا ہے۔ وہ اس کی طرف بھی توجہ کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی بعض صورتیں غیر مارکسی ہیں جن کا انسداد اس کی نگاہ میں ممکن ہے۔ اس لئے کہ آلتھو سے کی مابعد جدیدیت سماجی سطح پر ہر اس طاقت سے

برسرِ پیکار رہنا چاہتی ہے جو اس کے استحصال پر کمربستہ ہے۔ گویا وہ مابعد جدیدیت کو متحرک اور فعال دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کا یہ تصور Over Determination سے تعبیر کیا جاتا ہے اس کا مقصد صرف مابعد جدید رویوں کو مارکسیت کے پہلو بہ پہلو دیکھنا ہے۔ آلتھوسے کا خیال ہے کہ اگر بیسویں صدی کو بہتر ہونا ہے تو مابعد جدیدیت اور مارکسزم کا اشتراک لازمی ہے۔

ایک فلسفی کی حیثیت سے آلتھوسے اپنے وقت میں اعلیٰ فلسفیانہ مقام پر رہا ہے۔ وہ پیرس کے Superieure Normale,Ecole ادارے کا Rector رہا ہے جو فلسفے کا ایک بڑا ہی اہم منصب ہے۔ یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ اس کے مباحث، اس کے معاصرین، سارتر، فوکو، دریدا، لاکاں وغیرہ سے ہوتے رہے ہیں۔ پھر یہ بھی کہ وہ ایس پی نوزا، مون ٹیکیو، میکاولی اور ہیگل جیسے عظیم فلسفیوں اور مفکروں کے ذہن و دماغ میں جھانکتے ہوئے ان کے مرکزی تصورات سے ٹکراتا رہا ہے۔ اس کی مارکسی حیثیت بھی کچھ کم اہم نہیں۔ وہ ۱۹۴۰ء ہی سے فرانسیسی کمیونسٹ پارٹی کا ممبر رہا۔ ویسے ایک کمیونسٹ مفکر کی حیثیت سے وہ کئی جہتوں سے کمیونزم پر اعتراض بھی کرتا رہا ہے۔ چنانچہ ایک عام کمیونسٹ اسے شک کی نگاہ سے دیکھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کی تحریریں گواہ ہیں کہ وہ انسان دوستی نیز اقتصادی معاملات میں Stalin اور Mao دونوں ہی سے اختلاف کرتا ہے لیکن لازمی طور پر وہ ورکنگ کلاس کے ساتھ ہے۔

یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ آلتھوسے نے مابعد جدیدیت کی اصطلاح کبھی استعمال نہیں کی لیکن بنیاد پرستی کے خلاف اپنا ایک تصور Overdetermination پیدا کیا۔ جو مابعد جدید کی ایک شق بن کر ابھری۔ یہ اصطلاح فرائڈ کی تحریر The Interpretation of Dreams سے ماخوذ ہے۔ چونکہ وہ سماجی تبدیلیوں میں ایسے نشانات تلاش کرتا تھا جو مارکسیت کے خلاف سمجھے جاسکتے ہیں لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اسے کسی حد تک ذہنی محفوظات کے ساتھ Metanarrative سمجھنے پر مجبور تھا۔ مارکسزم میں جو بنیاد پرستی ہے اور جس کا علمبردار مارکس تھا، آلتھوسے کے لئے کبھی قابل قبول نہیں۔ اس کی کتاب For Marks جو ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی مارکس کے اصولوں اور افکار سے نہ صرف بحث کرتی ہے بلکہ بہت سی باتوں کو رد کرتی ہے۔ اسے شکایت ہے کہ ''داس کیپٹل'' کا جس طرح جائزہ لینا چاہئے تھا وہ مارکسیوں نے نہیں لیا۔ چنانچہ

۱۹۷۰ء میں اسکی کتاب Reading Capital شائع ہوئی جس میں اس نے مابعد جدید مارکسی رویے کی نشاندہی بھی کی اور مارکسزم کے روایتی انداز کی اصلاح بھی چاہی۔

آلتھوسے کو Relativist فلسفی کہا جاتا ہے لیکن اس معاملے میں بھی اس کا سبھوں سے اتفاق نہیں ہے۔ اس لئے اس کے نقطہ نگاہ میں سوسائٹی کے تمام امور کو سیاست، ثقافت اور معیشت کے ساتھ ملا کر ہی دیکھنے سے کام کی باتیں سامنے آسکتی ہیں۔ ادب اور آرٹ کے سلسلے میں آلتھوسے نہ صرف ایک واضح رائے قائم کرتا ہے بلکہ مارکسی تصور ادب سے خاصا بعد رکھتا ہے۔ اس کی کتاب A letter on art اس لئے بھی اہم ہے کہ اس میں آرٹ کی بعض کیفیتوں کو سائنس اور آئیڈیولوجی کے مباحث کے ساتھ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ سائنس اور آئیڈیولوجی آرٹس سے قریب نہیں ہیں اور یہ بعد برابر کا ہے اس لئے کہ ثقافتی اظہارات آئیڈیولوجی سائنس اور آرٹ کو الگ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں یعنی آئیڈیولوجی کی اپنی صورت ہے تو سائنس اور آرٹ اپنے انداز سے چلتا ہے اس طرح یہ سارے شعبے اپنے آپ میں آزاد اور خود مختار ہیں۔ یہاں یہ بات بھی سمجھ میں آنی چاہئے کہ آئیڈیولوجی سائنس اور آرٹ کو جب آلتھوسے الگ کرتا ہے تو اس کے معنی ہوتا ہے کہ ثقافت جس طرح انہیں اپنے دائرے میں لے لیتی ہے اس پر بھی حکم لگاتا ہے جو بہتوں کے لئے قبول کرنا آسان نہیں۔ اس کا یہ کہنا بھی کہ آرٹ فاصلے ہی سے حقیقت کو سامنے لاتا ہے اس پر بھی بحث ہوسکتی ہے۔ گویا ہر حال میں وہ آرٹ کو آئیڈیولوجی سے الگ رکھنے پر اصرار کرتا ہے۔ بات پیچیدہ وہاں ہوجاتی ہے جب وہ کسی آئیڈیولوجی کو افراد کے معمولات زندگی اور ان کے طور طریقے سے بھی عبارت کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ کیفیت تو سماجی تشکیل ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ بہر طور آلتھوسے کی نو مارکسیت میں کسی آئیڈیولوجی کا نظریہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے مضمون "Ideology and ideological state apparatuses." کی یاد دلاتا ہے۔ یہ مقالہ ۱۹۷۱ء میں شائع ہوا تھا۔ آلتھوسے نے سائیر کو جس طرح نظر میں رکھا ہے یہ بہت ہی نمایاں ہے۔

میرا خیال ہے کہ آلتھوسے ادب اور آرٹ کی نئی تفہیم کے لئے جو صورتیں پیدا کرتا ہے وہ اس کے A letter on art سے قطعی طور پر واضح ہوجاتی ہیں۔

☆☆

فریڈرک جیمسن : مارکسیت سے مابعد جدیدیت تک

جیمسن کلیو لینڈ میں ۱۹۳۴ء میں پیدا ہوا اور ہارورڈ کالج سے ۱۹۵۴ء میں بی اے کی ڈگری لی Yale یونیورسیٹی سے ۱۹۵۹ء میں ڈاکٹریٹ کیا۔ وہ میونخ اور برلن کی یونیورسیٹیوں سے بھی وابستہ رہا۔ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک ہارورڈ یونیورسیٹی میں پڑھاتا رہا۔ اس کے بعد وہ یونیورسیٹی آف کیلی فورنیا چلا آیا۔ یہیں اس کی ملاقات ہربرٹ مارکوئز سے ہوئی۔ فرینک فرٹ اسکول کے دوسرے لوگ مثلاً تھیوڈر رایڈ ویڈمو بھی وہاں موجود تھا پھر اس کے بعد وہ ڈیوک یونیورسیٹی میں تقابلی ادب کا باضابطہ پروفیسر ہوگیا۔

۱۹۷۰ء میں مارکسیت کے لئے دو ہی نام مشہور تھے، جیمسن اور ٹیری ایگلٹن۔ جب جیمسن کی کتاب ''پولیٹکل ان کونس'' شائع ہوئی تو بہ حیثیت اشتراکی نقاد اس کی اہمیت اور بڑھ گئی۔

ہر چند کہ جیمسن کا ذہن مارکسی ہے لیکن وہ تنقیدی تجزیے میں حیرت انگیز طور پر نئے افکار اور طریقہ کار کو اپنانے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً وہ ایک طرف تو نارتھ روپ فرائی کے چار سطحی تجزیے کا فائدہ اٹھاتا ہے تو دوسری طرف لاکاں کی لاشعور کی تھیوری سے بھی مستفیض ہوتا ہے پھر وہ لوئی آلتھو سے کی آئیڈیولوجی سے بھی فیضیاب ہوتا ہے۔ ان سب کے بیچ اس کا مارکسی ذہن کام کرتا رہتا ہے لیکن وہ نئی تھیوری سے فائدہ

اٹھانے میں بخل نہیں کرتا۔ اس کے خیال میں نقاد کو ان سیاسی حوالوں کی تلاش میں منہمک رہنا چاہئے جو اس کی نگاہ میں متن ہی ہیں نیز وہ سماجی تاریخ پر بھی نظر رکھنے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ اس کے خیال میں تاریخ وابستہ ہے پیداوار کے طریقوں سے۔ سیاسی تاریخ کے تناظر میں جب وہ متن کو زیر بحث لاتا ہے تو وہ کینتھ برک تک پہنچ جاتا ہے اور اس کے علامتی عوامل کے اصولوں کو بروئے کار لاتا ہے۔

اس کی ایک کتاب Post modernism or, The cultural logic of late post capitalism ۱۹۹۱ء میں شائع ہوئی اور خاصی نزاعی ثابت ہوئی۔ اس نے بڑی وسعت نظر سے آج کی صورت حال کو سمیٹتے ہوئے فلم، تجرباتی شاعری، پوپولر فکشن، آرٹ، آرکیٹیکچر کو بھی اپنے مباحث کے اندر رکھا۔ وہ آرٹ کے حوالے سے یہ کہنے سے نہیں چوکتا کہ مابعد جدیدیت دراصل ہائی ماڈرنزم کے ردعمل کے نتیجے میں پیدا ہوئی لیکن حیرت انگیز طور پر نئی صورت کا باعث بنی۔ غرض یہ کہ جیمسن مابعد جدیدیت میں معاشیاتی توضیحات کو پیش نظر رکھتا ہے اور آج کے Capitalism میں کس طرح سماجی دھارے کام کرتے ہیں انہیں نشان زد کرنا چاہتا ہے۔ جیمسن کے مطابق مابعد جدیدیت ایک تاریخی عہد ہے اس لئے صرف کوئی نیا اسلوب یا نئی جمالیات نہیں ہے۔ وہ مابعد جدیدیت کو آئیڈیولوجی آف فارم کہتا ہے جو کنزیومر کیپیٹلزم کا اصلی عہد ہے چنانچہ وہ مابعد جدیدیت کے حوالے سے Simulation, Pastiche اور Architecture کو Hyperspace کا نام دیتا ہے۔ لہذا جدید عہد میں اس کی اہمیت دو سطحوں پر ہے۔ ایک سطح تو یہ ہے کہ وہ حالیہ عہد کا بیحد اہم مارکسی نقاد ہے تو دوسری طرف وہ مابعد جدیدیت کے حوالے سے مابعد جدید ساخت کا ایک اہم علمبردار بن کر ابھرتا ہے۔ یہ دونوں صورتیں اس کی تنقید میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کبھی کبھی لوگ اسے مشکل، فہم سے دور اور دور رس بھی کہتے ہیں۔

یہ بات بحث طلب رہی ہے کہ Postmodernism یا مابعد جدیدیت کی اصطلاح کب اور کن معنوں میں استعمال اور رائج رہی۔ ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی تعریف مختلف طریقے سے کی گئی ہے لیکن یہاں مجھے اس تعریف سے بحث ہے جو آرنلڈ ٹائن بی متعین کرتا ہے۔ دراصل ٹائن بی کی نگاہ میں وہ تبدیلیاں تھیں جو دوسری جنگ عظیم کے بعد سامنے آئی تھیں۔ اب تک جدید بورژوا تصور قائم تھا لیکن اب اس کی جگہ ٹائن بی

کے مطابق جمہوری مابعد جدید تہذیبی صورت نے لے لی تھی۔ حالانکہ اس قسم کی باتیں انیسویں صدی کے اواخر میں بھی ہوتی رہی تھیں لیکن اتنے تیقن کے ساتھ نہیں اور اب جب مابعد جدیدیت کے حقیقی معنی کی تلاش ہو رہی ہے تو بہت سارے نزاعی مسئلے کھڑے ہو رہے ہیں۔ ایک بحث یہ بھی ہے کہ ۱۹۷۰ء کے آس پاس ہی کیوں پوسٹ ماڈرن ڈسکورس اتنا حاوی ہو گیا کہ ہم اس کے بغیر آگے بڑھ ہی نہیں سکتے؟ اس کا جواز یہ پیش کیا گیا ہے کہ سرمایہ دارانہ تہذیب کا بحران کچھ انہیں برسوں کے بیچ سامنے آیا ہے اور یہ بحث David Harvey کی ہے اور اسی زمانے میں مابعد جدیدیت صورت حال اور Knowledge کے رشتے سے وضاحت کی گفتگو کی گئی۔ چنانچہ ایسے مباحث میں جیمسن اور Bruman بھی پیش پیش رہے۔ نقادوں کا خیال ہے کہ صارفیت کی یہ صورت حال قومی بھی ہے اور بین الاقوامی بھی، اس طرح کہ انہیں نہ نظر انداز کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی ان کے اثرات کو روکا جا سکتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ صارفیت کی اپنی Vocabulary بھی بن چکی ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں صارفیت کا مسئلہ ہے وہاں مال کی کھپت کا پہلو بھی ناقابل فراموش ہے۔ Mike Feather Stone اس ضمن میں بڑی بلاغت سے لکھتا ہے کہ بدلتے ہوئے اختیارات کے توازن اور کلچرل عوامل میں یوں رشتہ قائم ہو گیا ہے کہ یہ سب کے سب پیداوار اور اس کی درجہ بندی اور اس کے Circulation اور پھر کھپت سے متعلق ہو گئے۔ گویا مابعد جدیدیت کی پہچان ثقافتی اشیا سے ہے۔ پھر فیدر اسٹون نے اس سلسلے میں بدلتے ہوئے لائف اسٹائل پر خاصی بحث کی۔ گویا Consumer کلچر کے باب میں یہ سارے افراد بودریلار کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس سلسلے میں جیمسن کی ایک تحریر کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں جس کا عنوان Consumerism and Postmodern society ہے یہ مقالہ New life review میں شائع ہوا تھا۔ بودریلار نے ایک دلچسپ بحث Disney land کی بھی اٹھائی اور امریکہ کی غیر حقیقی صورت جو اس سے ابھر رہی ہے، اس پر ایک ضرب لگائی۔ اس کا خیال ہے کہ امریکہ جس چیز کو Real سمجھتا ہے وہ واقعتاً حقیقی نہیں ہے بلکہ ایک طرح کی Hyper Reality کا شکار ہے۔ اور یہ شباہت وہمی ہے جو دراصل ذرائع ابلاغ عامہ کی دین ہے، جس کی تشہیر دنیا کے گوشے گوشے میں ہو رہی ہے۔

بہ حیثیت نقاد جیمسن اس امر پر زور دیتا رہا ہے کہ کسی بھی متن کو کھولنے کے

لئے مختلف مراحل سے گزرنا چاہئے اور ایسے مراحل مربوط اور سلسلے وار ہونے چاہئیں۔ ایسے طریق کار پر دسترس حاصل کرنے کے لئے وہ ایک طرف تو Thomas Aquinas سے استفادہ کرتا ہے تو دوسری طرف Lacan کے لاشعور کی تھیوری سے۔ پھر وہ Althusser کے خیالات کی طرف بھی رجوع کرتا ہے۔ گویا جیمسن مارکسیت کو ادغامی اور اشتراکی شکل دینا چاہتا ہے۔ اور یہی صورت مابعد جدیدیت کی ایک نمایاں شق پیدا کرتی ہے۔ اپنے نقطہ نظر کے پس منظر میں جیمی سن تنقید کے ایک نئے شعور کا ہمنوا بن جاتا ہے۔

خاطر نشان رہے کہ اس کے ذہن سے مارکسزم کبھی اوجھل نہیں ہوتی۔ لیکن اپنے تجزیے میں نہ تو وہ فلم کے اثرات کو فراموش کرتا ہے اور نہ ہی عوامی ثقافت کے متضاد پہلوؤں کو۔ اس کی کتاب The cultural logic of late capitalism کو دیگر امور کے ساتھ ہم رشتہ کرنے کی ایک اجتہادی کوشش ہے۔ اس لئے اس کتاب کا ایک نام صرف Postmodernism بھی ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ Postmodernism and political consciousness دراصل فیڈرک جیمیسن کے نئے ذہنی آفاق کا پتہ دیتی ہے۔ اور یہی وہ وقت ہے جب وہ مابعد جدیدیت سے کھل کر اپنی وابستگی ثابت کرتا ہے۔ شاید اس کی ایک یہ بھی وجہ رہی ہو کہ جیمسن اپنے طور پر مابعد جدیدیت کی تھیوری نئے طور پر وضع کرنے کا خیال رکھتا ہو۔ ویسے یہ تسلیم کر لینا چاہئے کہ اس باب میں لیوتار جتنا نمایاں رہا ہے اس سطح کو جیمی سن اپنے علم اور کمال کے باوجود نہیں پہنچ سکا۔ مندرجہ ذیل الفاظ جیمسن کے ذہن کو قطعی طور پر واضح کر دیتے ہیں:-

"Postmodernism emerges as specific reactions against the established forms of high modernism"

جیمسن کو یہ بھی احساس رہا ہے کہ مابعد جدیدیت اپنے وقت سے اس طرح ہم رشتہ ہے کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا مارکسی نقطہ نظر کے باوجود وہ مابعد جدیدیت کے ادغام کو اپنے طور پر یوں برتتا ہے:-

"For all the orthodoxy of its Marxism, Postmodernism,or the cultural logic of late

capitalism' also draws on Althusser's notion of semi-autonomy and it liberally borrows from the poststructuralist,anti-Marxist camp:the notion of 'schizophrenia' from Lacan and from Deleuze and Guattari,'intensities' and the 'sublime' from Lyotard,the 'simulacrum' from Deleuze and from Baudrillard,and the idea of a 'homeopathic strategy from Baudrillard."

یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ جس طرح جیمسن نے مابعد جدیدیت کو علم سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔اسی طرح اس نے Video کا رشتہ مابعد جدیدیت سے جوڑا۔اتنا ہی نہیں اس نے Video text کے بارے میں باضابطہ ایک مضمون سپرد قلم کیا۔گویا فلم، ٹیلی ویژن وغیرہ ان تمام Commercial صورتوں کو ایک Artistic طور دینے کے لئے نہ صرف اس کے دائرہ کار سے بحث کی بلکہ انہیں مابعد جدیدیت کے پروجکٹ کے طور پر استعمال کیا۔اس طرح اس نے Video متن اور Video text کو تجزیاتی سطح پر لاکر آرٹ کی سطح پر برتنے کی کوشش کی۔اب جب کہ یہ ساری چیزیں ہمارے کلچر کا حصہ ہیں اس لئے انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

☆☆

اہاب حسن: جدیدیت، مابعد جدیدیت اور ادب

اہاب حسن جدید Anti-humanist جمالیات کا ایک بڑا مبلغ ہے۔اس کا مشہور مقدمہ ۱۹۶۳ء میں منظر عام پر آیا جس کا عنوان The dismemberment of Orpheus: refeclections of modern culture تھا۔اس مقالے میں اہاب حسن نے جدید ادب سے بحث کی ہے۔اس مقالے کو خاصا جارح بتایا جاتا ہے۔ اہاب کا خیال ہے کہ یہ زندگی بذات خود معصوم ہے اور اس کا حصول لٹریچر کا مقصد بھی ہے۔لٹریچر ہمیشہ اس صورت واقعہ سے گزرتا رہتا ہے لیکن یہ زندگی کی معصومیت کیسے حاصل ہو؟ اس کے حصول کے لئے وہ ملارمے اور رامبو کی شاعری کی طرف رجوع کرتا ہے۔ایک طرف تو زبان کچھ کرنا نہیں چاہتی اور دوسری طرف سب کچھ کرنا چاہتی ہے۔ یعنی اس کی غایت سب کچھ کرنا ہے۔ملارمے اور رامبو کی شاعری کی زبان سے یہی اندازہ ہوتا ہے۔

مقصد یہ کہ زبان ایک خاموش عنصر ہے اور اس خامشی میں ایک طوفان چھپا ہوا ہے اس لئے اس طوفان کو سمجھنے کے لئے زبان کی دو دھاری تلوار سے بخوبی آشنائی ہونی چاہئے۔ ملارمے اور رامبو کے یہاں زبان کے معاملے میں جو سسپنشن یا Differance کا تصور ملتا ہے وہ زبان کے بہت سے پہلوؤں کو آشکارا کرتا ہے۔اس کی صورت سوسیئر کے تصور زبان سے واضح ہوتی ہے اور پھر دریدا کے تصور ردتعمیریت

ہے۔ تو یہاں مابعد جدیدیت کی فضا اس طرح نمایاں ہو رہی ہے کہ زبان اور سچائی کا رشتہ کیسا ہے اور کیا ہے۔ اہاب حسن زبان کی خامشی کو ایک خاص انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک کافکا اور بیکٹ کی تحریریں اس خاموشی کے اظہار کی مابعد جدید صورت بن کر ابھرتی ہیں۔ Hans Bertens کے الفاظ میں:-

"Hasan tries to create an anti-representational ,anti-modernist canon of silence-that is , anti modernist from an Anglo- American perspective out of widely different modernist texts. It is a canon that is very loosly, held together by what is certainly the most pertinent claim of the entire essay: Nietzsche is indeed the crucial figure in the intellectual history of our time."

لیکن اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے باب میں زیادہ تفصیل اپنی کتاب ''دی موڈرن ٹرن'' (۱۹۸۷) میں پیش کی ہے۔ یہاں ٹھہر کر اہاب حسن کے اس حوالے کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو فضیل جعفری، شمس الرحمٰن فاروقی اور نظام صدیقی کے مابین ضمنی طور پر آئے ہیں اور بعض مباحث کا موضوع بن گئے ہیں۔ نظام صدیقی لکھتے ہیں:-

''فضیل جعفری رقمطراز ہیں— اہاب حسن نے کبھی بھی مابعد جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ ہی اس کی تحریروں سے اس طرح کا کوئی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے (صفحہ ۳۵) اور فاروقی لکھتے ہیں — ''درحقیقت مابعد جدیدیت تو ذہن اور احساس کی ایک صورت حال ہے۔ اہاب حسن نے سب سے پہلے The dismemberment of Orpheus towards a post modern literature میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح پر مغربی ادب میں بحث کی (کتاب نما۔ دہلی) حالیہ انٹرویو ''گفتگو'' میں فرماتے ہیں۔ ''اہاب حسن کہتا ہے کہ مابعد جدیدیت کا دھارا اپنی پوری قوت سے بہہ رہا تھا۔''

(Urdu Alive)

آگے شمس الرحمٰن فاروقی کی جدیدیت پسندی خاطرنشیں ہو: ''اہاب حسن نے واضح کیا ہے کہ جدیدیت کبھی کبھی مابعد جدیدیت کے بعد بھی ظاہر ہوتی نظر آتی ہے۔''

(بحوالہ ''مابعد جدید تنقید کا فکریاتی اور جمالیاتی مطالعہ'': نظام صدیقی، مشمولہ: ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ''، مرتبہ: گوپی چند نارنگ)

مجھے معلوم نہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور فضیل جعفری کے سامنے اہاب حسن کی کون کون سی نگارشات یا کتابیں تھیں۔ لیکن مجھے یہاں احساس ہو رہا ہے کہ دونوں ہی حضرات کے سامنے شاید اہاب حسن کی کتاب The postmodern turn (1987) نہیں تھی ورنہ ان حضرات نے جو کچھ لکھا ہے وہ نہ لکھتے اور زیادہ تفصیل میں جاتے تاکہ اہاب حسن کا پورا کا پورا مابعد جدیدیت اور (جدیدیت) کا تصور واضح ہو جاتا۔ ان دونوں حضرات کے سامنے وہ chart بھی نہیں تھا، جو اہاب حسن نے شائع کیا تھا۔

جن الفاظ و اصطلاحات کے ذریعہ اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق کیا ہے، میں ان پر الگ الگ ایک سرسری نگاہ ڈالتا ہوں — سب سے پہلے وہ رومانیت اور علامتیت نیز رمزیت کو جدیدیت کے خانے میں رکھتا ہے اور مابعد جدیدیت کو داداازم سے تعبیر کرتا ہے۔ اسے وہ Pata physics بھی کہتا ہے۔ یہاں غالباً اس بات کی ضرورت نہیں کہ رومانیت، علامتیت نیز رمزیت کی تفصیل میں جایا جائے۔ لیکن دادا جس طرح کھلے ذہن کا ثبوت پیش کرتا ہے اور ایک طرح سے علامتیت پر گرہ لگاتا ہے وہ بہت واضح ہے۔ گویا مابعد جدیدیت، رومانیت کے خلاف ایک Pata-physics ہے جسے وہ سرفہرست رکھتا ہے۔ یہ سبھوں کو معلوم ہے کہ جدیدیت ہیئت پر خاصا زور دیتی ہے۔ اہاب حسن نے اس کے خلاف مابعد جدیدیت کی شق کو ضد ہیئت یا Anti form کہا ہے۔ یہ بھی مان لینے میں قباحت نہیں ہے اور یہ دوسری شق بھی مابعد جدیدیت کی ایک واضح شکل بن کر ابھرتی ہے۔ تیسرا پہلو جس پر اہاب حسن زور دے رہا ہے وہ جدیدیت کی غایت ہے یعنی purpose۔ اس سے بھی انکار نہیں کہ جدیدیت کے اس انداز فکر سے ہم سب واقف ہیں۔ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت کی تفریحی، تماشائی اور کھیل کود کے انداز کی دلپذیری بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اہاب حسن purpose یعنی غایت کو جدیدیت

کے خانے میں رکھتا ہے اور مابعد جدیدیت کے خانے میں Play یعنی تفریح، تماشا اور کھیل کود کو۔ اہاب حسن کے مطابق جدیدیت منصوبہ بند، خاکہ پسند اور نقشہ جاتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں اتفاق اور عوامل اتفاقیہ کا بڑا دخل عمل ہے۔ ظاہر ہے اس میں ڈیزائن کی کوئی شق نہیں نکلتی اور chance یعنی اتفاق مابعد جدیدیت کا ایک وصف بن کر سامنے آتا ہے۔ اہاب حسن کے مطابق جدیدیت، نظم وضبط، درجہ بندی نیز نظام مراتب سے عبارت ہے یعنی اس میں ایک طرح کی Hierarchy ہے۔ اس کے مقابل اس نے مابعد جدیدیت میں انارکی کو جگہ دینے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت میں انتشار اور طوائف الملوکی کھلے ذہن کا ایک میلان ہے، جسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ جدیدیت میں معرفت اور حکمت یعنی logos پر کافی زور صرف کیا جاتا ہے۔ اور مابعد جدیدیت کی شق میں بمقابل سکوت اور خامشی کو جگہ دی گئی ہے یعنی logos کے مقابلے میں silence ہے۔ اہاب حسن کے نقطہ نظر سے Art object جدیدیت کے حوالے میں ہے اور یہاں آراستگی اور تکمیلیت پر اصرار ہے جبکہ مابعد جدیدیت کو وہ مرحلہ جاتی کہتا ہے، کارکردگی پر زور دیتا ہے اور وقوع پذیری کا احساس دلاتا ہے یعنی Art object اور Finished work کے مقابلے میں process اور performance اور Happening کو مابعد جدیدیت کے دائرے میں رکھنے کی سعی کرتا ہے۔ اہاب حسن نے یہ بھی احساس دلایا ہے کہ جدیدیت میں ایک طرح کا بعد اور فاصلہ ہوتا ہے جس میں عوامی شرکت نامعلوم ہے جبکہ مابعد جدیدیت شرکت کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے۔ اس لئے Distance کے مقابلے میں participation مابعد جدیدیت کی چیز ہے۔ ہم سبھی جانتے ہیں کہ جدیدیت creation یعنی تخلیق سے قریب ترین رشتہ رکھتی ہے اور ایک طرح کی Totalisation یعنی کلیت اس کا مدعا ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت رد تخلیق اور رد تشکیل پر مبنی ہے یعنی Decreation اور Deconstruction۔

اہاب حسن کے مطابق جدیدیت میں ایک طرح کا ادغام اور انضمام ہے، اور یہ اس کی ایک پہچان بھی ہے جبکہ مابعد جدیدیت Anti thesis پر قائم ہے۔ مزید ایک پہلو جسے presence یعنی موجودگی کہا جاتا ہے، جدیدیت کے دائرہ عمل میں ہے جبکہ مابعد جدیدیت کی طاقت غیاب اور عدم موجودگی یعنی Absence ہے۔ جدیدیت

میں centring یعنی مرکزیت یا محوریت پر اصرار ہے جبکہ مابعد جدیدیت اہاب حسن کے مطابق لامرکزیت سے عبارت ہے۔ (دیکھئے دریدا) کیثر انجہتی اس کا مقدر ہے یعنی Dispersal۔ جدیدیت میں صنف اور اس کی حد بندی پر خاصی نگاہ ڈالی جاتی ہے یعنی genre یا Boundry اس کے اوصاف اور مطالعہ کی چیزیں ہیں۔ جبکہ مابعد جدیدیت میں متن اور بین المتونیت بہت نمایاں ہے۔ جسے اہاب حسن text اور Inter text کہتا ہے۔ (دیکھئے جولیا کرسٹیوا)

اہاب حسن جدیدیت کے باب میں علم معنی اور علم بیان (semantic) کو رکھتا ہے لیکن مابعد جدیدیت علم بدیع (Rhetoric) کو اپنانے کی کوشش کرتی ہے۔ اہاب کے مطابق جدیدیت Paradigm یعنی اشتیاق پر بس کرتی ہے جبکہ اس کے بالکل خلاف تمام ربطی پہلو سے مابعد جدیدیت کا علاقہ کم سے کم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں Paradigm کے خلاف Syntagm پر زور دیا ہے۔ اس سے ملتی جلتی کیفیت جو جدیدیت میں ملتی ہے اور جس پر اہاب حسن زور دیتا ہے وہ منطقی ترتیب ہے جسے وہ Hypotaxis کہتا ہے، جبکہ اس کے نقطہ نظر سے مابعد جدیدیت میں غیر منطقی ترتیب نمایاں رہی ہے یعنی parataxis۔ جدیدیت میں استعارے پر کافی زور دیا جاتا ہے یعنی اس کا علاقہ میٹافور سے ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں Metonomy یعنی مجاز مرسل یا کنایہ سے۔ اہاب حسن جدیدیت کے انتخابی عمل یعنی Selection پر ایک نگاہ ڈالتا ہے اور اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت میں Combination یعنی اتصال کی نشاندہی کرتا ہے۔ جدیدیت Root depth میں جانا چاہتی ہے، گہرائی اور گیرائی سے اس کا علاقہ ہے لیکن اس کے مقابلے میں اہاب حسن مابعد جدیدیت میں Rhizome کو رکھتا ہے یعنی جس کے ریشے سطح پر ہوں۔ اہاب حسن کے مطابق جدیدیت میں توضیح وتشریح نیز قرات ایک واضح عنصر ہے۔ جبکہ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت توضیح سے علاقہ نہیں رکھتی اور صحیح اور متعینہ قرات کا تصور اس کے یہاں محال ہے۔ ماڈرنزم Signified یعنی مدلول پر زور دیتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت کا تعلق Signifier یعنی دال سے ہے۔ جدیدیت readerly (قابل خواندگی) ہے جبکہ مابعد جدیدیت نوشتگی یعنی writerly ہے۔ جدیدیت میں بیانیہ اور مہا بیانیہ پر بڑا زور ہے یعنی Grand narrative جبکہ مابعد جدیدیت مہا بیانیہ کے خلاف ہے۔ جدیدیت میں ایک

Master code ہوتا ہے اور ہر معاملے میں ایک صدر لہجہ کی تلاش ہوتی ہے۔ اہاب حسن کے مطابق مابعد جدیدیت Idiolect ہے۔ جس سے اس کی مراد یہ ہے کہ کسی عہد میں اس شخص کا طرز بیان اور طرز سخن ہی قابل غور ہے جو اپنی مخصوص ثقافت کا حصہ ہوتا ہے۔ جدیدیت میں Symptom پر بڑا زور ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں ایک طرح کی طلب یعنی Desire موجود ہے۔ جدیدیت Type پیدا کرتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت Mutant یعنی تغیر پزیر ہے اور اس میں کوئی ٹائپ کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔ جدیدیت Phallic یعنی ذکری ہے۔ اس کے مقابلے میں اہاب حسن کے مطابق مابعد جدیدیت دو جنسی بھی ہے اور اس سے متعلق کثیر شکلی بھی۔ اہاب حسن جدیدیت کی شقوں میں خلل دماغ، ہذیان اور فساد کے ساتھ جنون مالیخولیا یعنی Paranoia کو شامل کرتا ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت میں Schizophrania واضح ہے۔ جدیدیت origin یعنی منبع کی تلاش کرتی ہے اور cause یعنی علت کے در پے ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت Difference یعنی تفریق اور Differance یعنی تعطل پر زور دیتی ہے (تفصیل کے لئے راقم الحروف کا مضمون ''ساختیات اور پس ساختیات'' مشمولہ ''آگہی کا منظر نامہ'' دیکھئے) جدیدیت کا مزاج یزدانی ہے یعنی God the father جبکہ مابعد جدیدیت کا مزاج اہرمنی یعنی The holy ghost کا ہے یا دنیاوی ہے۔

اہاب حسن کے مطابق جدیدیت میں مابعدالطبعیات ایک خاص عنصر ہے۔ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت میں Irony یعنی ایک طرح کا استہزاو تمسخر ہے، طعن بھی کہہ سکتے ہیں۔ جدیدیت اشیا کے تعین پر بہت اصرار کرتی ہے۔ اہاب حسن کے مطابق مابعد جدیدیت کا کیف اس کے غیر تعیناتی مزاج میں ہے یعنی جدیدیت Determinacy سے عبارت ہے تو مابعد جدیدیت Indeterminacy سے۔ اہاب حسن جدیدیت کے اوصاف میں ماورائیت یعنی Transcendence کو ایک عنصر بتاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ Immanence کو مابعد جدیدیت میں رکھتا ہے جس میں طبعی اور فطری کیفیت پنہاں ہے۔

میں نے اوپر کی سطور میں اہاب حسن کے تصورات جو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے سلسلے میں پیش کیے ہیں، اس پر کوئی رائے دینا نہیں چاہتا۔ اس کی تفریق دونوں کے مابین نزاع کا باعث ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے لیکن یہ کہنا کہ اہاب حسن نے کبھی

بھی مابعد جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا ہے، ایک غلط دعویٰ ہے اور عدم آگہی پر دال ہے۔ میں اس بات کا احساس دلانا چاہتا ہوں کہ اہاب حسن مابعد جدیدیت (اور جدیدیت) کے حوالے سے بہت کچھ لکھتا رہا ہے یہ اور بات ہے کہ وہ غیر ادبی پہلو کو بھی نشان زد کرتا ہے۔

فاروقی کی گفتگو کی طرف واپس آیئے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ Dismemberment of orpheus کے بعد اہاب حسن کے یہاں خود ذہنی تبدیلی آئی وہ موصوف کی نگاہ میں نہیں ہے۔ میں اس کی تحریر :post modernism A para critical chronology کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں، جس میں اس نے ایک طرح سے جدیدیت کو رد کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کے نئے آفاق کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ اس کا مشہور جملہ ہے:-

"The change in modernism may be called postmodernism"

ظاہر ہے اس بیان سے اس نے ان تبدیلیوں کی طرف توجہ کی ہے جو جدیدیت سے بہت مختلف ہیں اور اس کے خد و خال کی تبدیلیوں کا اشاریہ ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ابتدا میں اہاب حسن نے ادبی ڈسکورس کی طرف توجہ زیادہ نہیں کی تھی اور ثقافتی پہلوؤں پر زیادہ زور دیتا رہا تھا۔ لیکن مابعد جدیدیت کی اساس مخصوص ثقافتی احوال پر ہے۔ ایسے میں ادب میں اس کے امکانات از خود نمایاں ہوتے رہتے ہیں۔ ویسے اس نے باضابطہ طور پر مابعد جدیدیت کے نقطہ نظر سے بعض ادبی کتابوں کا مطالعہ پیش کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نے ڈارون، مارکس، یا فرائڈ کو رد کرتے ہوئے یہ احساس دلانے کی کوشش کی ہے کہ آج انسان زیادہ ریڈیکل ہو گیا ہے۔ میں یہاں پر ایک اقتباس نقل کر رہا ہوں، تاکہ اس کے تصورات مزید واضح ہو سکیں۔ یہ اقتباس Hans Bertans کی کتاب Postmodernism سے ماخوذ ہے:-

"The change in Modernism may be called postmodernism .Hassan tells us here adding with a great show of conviction that without a doubt, the crucial text is FINNEGANS WAKE . It is true that he modifies this again in the revised

version of 1975 - Query. But is not UBU ROI itself as postmodern as it is modern? but still he gradually delimits his postmodernism to the post war period. The periodization that was derived from the new internationalism of American criticism is now dropped and replaced by a periodization that is internal to literary history itself . One result is that Hassan's postmodernism becomes much more American. The older, European, literature of silence is now seen in terms of "antecedents' and Postmodernism is now a firmly contemporary phenomenon with only two or three exceptions-the work of Borges,Beckett and, perhaps Feinnegans wake- and it now tends exclusively towards,decreation: that is towards anti representation and anarchy,since Hassan has also decided to drop the Heideggerian, sacramental, strain that in earlier publications had belonged to the literature of silence."

(The idea of the Postmodern-page-42)

خود اہاب حسن نے جن تبدیلیوں کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بہت واضح ہیں۔ یہاں میں اس بات کا بھی اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے یہاں تحریکیں اس طرح جڑ پکڑتی ہیں جیسے ان کے آگے نکلنے کی کوئی صورت نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر کوئی ادیب، شاعر یا مفکر ترقی پسندی سے وابستہ ہے تو وہ دوسرے اطراف کی طرف دیکھنے کی ضرورت نہیں محسوس کرتا ہے۔ نتیجے میں خود اپنی تحریک کو جامد و ساکت کر دیتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کی بھی کچھ یہی صورت ہے۔ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ جدیدیت کو جو کام کرنا تھا وہ کر چکی۔ لیکن اس کے علمبردار جس طرح اپنی نظروں کے سامنے دیواریں کھڑی کر دیتے ہیں، ان سے اتنا تو ہو ہی جاتا ہے کہ وہ آگے کی

طرف دیکھنے سے محروم رہ جاتے ہیں یا دیکھنا نہیں چاہتے۔ ظاہر ہے ان کے نقطہ نظر کا مقدر جمود و سکوت ہی ہے۔ مغرب میں ایک ہی ادیب وقت کے حوالے سے اپنا موقف بدلتا بھی ہے اور اس کا اعلان بھی کرتا ہے۔ اپنے نقطہ نظر میں ترمیم و تنسیخ کر کے اسے حال کے مطابق بنانا چاہتا ہے۔ لیکن اردو میں ائمہ ادب ایسی صورت سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ نزاع کا سارا مسئلہ اسی جمودی رجحان سے پیدا ہوتا ہے۔ بہر حال یہ تو ایک سخن گسترانہ بات تھی۔ اس لئے کہ اہاب حسن اپنے تیور بدلتا رہا ہے۔ ظاہر ہے The dismemberment of orpheus (1967),The literature of silence(1967) کے مرحلے سے گزرتا ہوا The postmodern turn(1987) تک پہنچتا ہے اور یہی اس کے ذہنی ارتقاع کا ثبوت ہے۔

☆☆

بودریلار: شباہت کذبی

عصری ثقافتی تنقید کا ایک اہم نام Jean Baudrillard ہے۔ فرانسیسی تھیورسٹ کی حیثیت سے اس کا بے حد احترام کیا جاتا رہا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ فرانسیسی مابعد جدیدیت میں اس کی حیثیت ایک امام کی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ وہ شروع سے ہی مابعد جدیدیوں کی صف میں تھا۔ ۱۹۷۰ء کے بعد ہی مابعد جدیدیت کے سلسلے میں اس کے خیالات میں شدت آئی۔ اس کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کلاسیکی سماجی تھیوری کالعدم ہو چکی ہے۔ لہذا نئے طریقے سے سماجی معاملات کے تجزیے کی ضرورت ہے۔ یہ وہ وقت ہے جب مابعد جدیدیت اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی کوشش کر رہی تھی۔ کئی دوسرے مفکرین کی طرح اسے بھی احساس تھا کہ Marxism کا رول مدھم ہو چکا ہے اور اس کے اثرات سکڑ گئے ہیں۔ Marxism جتنا کچھ کام کرنا چاہتی تھی نہ کر سکی اور اب تبدیلی کے لئے دوسری صورتیں ناگزیر ہو گئی ہیں۔ بودریلا انتھراپولوجی کی طرف مائل ہوا اور اسے احساس ہوا کہ اس شعبہ علم میں بہت کچھ ہے، جس سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ یاد رکھنا چاہئے کہ ۱۹۶۸ء کی مئی کی فرانسیسی تحریکات میں فرانسیسی کمیونسٹوں نے کوئی رول انجام نہیں دیا تھا۔ اور بودریلار کوئی ایسی راہ اختیار کرنا چاہتا تھا جو زیادہ ریڈیکل ہو۔ اس نقطہ نظر کی وضاحت میں اس کی دو کتابیں "The Mirror of Production" اور "symbolic exchange of death" اشاعت پزیر ہوئیں۔

پہلی کتاب فرانسیسی میں ۱۹۷۳ء میں لکھی گئی اور دو سال بعد اس کا انگریزی ترجمہ بھی ہو گیا۔ اس کی دوسری کتاب فرانسیسی میں ۱۹۷۶ء میں شائع ہوئی۔ لیکن اس کا انگریزی ترجمہ ایک عرصہ بعد ۱۹۹۳ء میں ہوا۔ یہ دونوں ہی کتابیں مارکسی روایت کے سکڑے ہوئے عوامل کی توضیح کرتی نظر آتی ہیں۔ دوسری کتاب میں جدید سوسائٹی کی نئی تشکیل کا ایک منظرنامہ پیش کیا گیا ہے۔ جس میں Simulation کی منطق سے نئی سوسائٹی کی تشکیل کا ایک خاکہ پیش کیا گیا اور یہ بھی صورت ابھاری گئی ہے کہ جدید سوسائٹیاں مابعد جدید سوسائٹیوں سے کیسے اور کن بنیادوں پر الگ ہو سکتی ہیں۔ بودریلار نے سیاسی معیشت کے خاتمے کا ایک طرح سے اعلان کر دیا اور یہ کہ اب سوسائٹی کی نئی تشکیل سے پیداوار کی نئی صورت پیدا ہو گئی۔ جہاں اس نے سیاسی معیشت کے خاتمے کا اعلان کیا ہے وہیں ایک طرح سے مارکسیت اور جدیدیت کے خاتمے کا بھی۔ دراصل یہ خاتمہ مابعد جدیدیت کی آمد کی اطلاع ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو، جو Joseph Natoli کی کتاب سے ماخوذ ہے:-

> "The discourse of "the end" signifies his anouncing a postmodern break or rupture in history.We are now,Baudrillard claims,in a new era of simulation in which social reproduction(information processing, communication,knowledge, industries and so on)replaces production as the orgenizing principle of Society.In this era,labour is no longer a force of production it itself one sign amongst many.Labour is not primarily productive in this situation,but is a sign of one's social position,way of life,and mode of servitude."

بودلیار مابعد جدیدیت کی تین بنیادیں قائم کرتا ہے۔ ایک تو وہی Simulation ہے۔ اس کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں۔ اور دوسرا Impolation اور تیسرا Hyper reality۔ وہ Simulation کے سلسلے میں بھی تین منزلیں قائم کرتا ہے۔ پہلی منزل وہ

شعبدہ ہے جو اصلی شبیہہ سے قربت تو رکھتا ہے لیکن اس قربت کے باوجود دوری کا احساس کیا جا سکتا ہے۔دوسری منزل میں نشانات کا عمل دخل غیاب میں چلا جاتا ہے اور یہ غیاب دراصل سچائی سے انحراف کی ایک صورت ہے۔اور تیسری منزل وہ ہے جہاں اس شباہت کی مکمل نفی ہو جاتی ہے جس میں حقیقت سے دور یا قریب کا بھی رشتہ نہیں رہتا بلکہ وہ بالکل معدوم ہو جاتی ہے۔گویا شبیہ وہمی کو تین منزلوں میں رکھ کر وہ اس بات کا احساس دلانا چاہتا ہے کہ مابعد صنعتی ترقی حقیقت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی اور اپنے آپ میں فروغ پاتی ہے۔جس میں حالات حاضرہ کا رول بے حد اہم ہو جاتا ہے۔اور دوسرا اصول جس کا تعلق Impolations سے ہے حقیقتاً معیشت کے زوال پر مبنی ہے، جہاں سوسائٹی کے عوامل میں معیشت ایک خاص درجے پر پہنچ کر محدود ہو جاتی ہے۔ایسے میں اس میں دراڑ پڑنا لازمی ہو جاتا ہے۔اس وقت تک جب تک کہ اس کی اصلاح نہ کی جائے۔اس اصول کے تحت ترقی یافتہ ملک کی معیشت انتشار اور پراگندگی میں مبتلا ہے جن کے اثرات دوررس نتائج پیدا کر سکتے ہیں اور کر بھی رہے ہیں۔اب معیشت اس منزل سے گزر رہی ہے۔لہٰذا مابعد جدیدیت زندگی کے ہر شعبے میں کھلا پن کا ایک تصور چاہتی ہے جس میں آرٹ اور سیاست کے ساتھ ساتھ معیشت بھی ہے۔ بودلیار کے نقطہ نظر سے معیشت کی تخریب یا Impolation کا مرحلہ عیاں ہو رہا ہے۔ان دونوں منزلوں کے بعد تیسری منزل Hyper reality کی آتی ہے۔یہ Hyper reality دراصل سچائی سے پرے کا تصور پیش کرتی ہے۔اس آخری مرحلے میں جدیدیت سچائی سے اوپر اٹھ کر نئے منطقے میں پہنچ جاتی ہے۔اور مابعد جدیدیت Hyper reality کی ایک نئی صورت بن کر سامنے آتی ہے۔

لیکن Christopher Norris کہتا ہے کہ بودلیار ایسے نتائج اخذ کرنے کے معاملے میں منطقی نہیں رہتا بلکہ وہ اپنے نظریے میں خاصا غلو کا شکار نظر آتا ہے۔اسے اپنی تھیوری کی وضاحت کے لئے منطقی دلائل بھی میسر نہیں ہیں۔لیکن کرسٹوفر نورس کی اس تنقید کے خلاف بھی لوگوں نے اس کا احساس کیا ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد سماجی انصرام کی ساری حقیقتیں درہم برہم ہو کر صارفیت کے ساتھ ہو گئی ہیں اور صارفی اشیا ہی نئی سوسائٹی کی تعمیر کر رہی ہیں۔اس سلسلے میں ٹی وی نے جو رول ادا کیا ہے اسے نگاہ میں رکھنا چاہئے۔ٹی وی کی تصویریں حقائق سے زیادہ معتبر سمجھی جانے لگی

ہیں اور کمیونیکیشن نے ایک ایسا درجہ پالیا ہے جو مابعد جدیدیت ثقافت کی بنیاد قائم کرتا ہے۔ چنانچہ بودلیار کے مطابق ماس میڈیا اور تکنیکی مشابہت کے رنگ روپ نے جس طرح انسانی زندگی کو متاثر کیا ہے وہ مابعد جدید رویے کو سمجھنے میں بے حد معاون ہیں۔ (تفصیلی بحث کے لیے دیکھئے Timwoods کی کتاب Beginning Post Modernism صفحہ ۲۷۔۲۸)

Simulacra مابعد جدیدیت کی بحث میں برابر استعمال ہونے والا لفظ ہے۔ دراصل یہ Simulacrum کی جمع ہے۔ اس کا مفہوم کوئی تصویر، کوئی مماثلت، کسی چیز کی کاپی یا نقل ہے۔ بودلیار کی کتابیں جب انگریزی میں ترجمہ ہوئیں تو Simulacra کا تصور زیر بحث آیا۔ ہوتا یہ ہے کہ اب چیزوں کی جس طرح نمائندگی ہوتی ہے وہ بذات خود متعلقہ شئے سے بہت مختلف ہوتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نمائندگی اور کاپی یا نقش کے نام پر کچھ اور ہی شئے پیش کی جا رہی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ ان چیزوں سے پہلے ان کی تصویریں سامنے آ جاتی ہیں۔ جن میں حقیقت کا کوئی شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اشتہاروں میں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ ٹیلی ویژن میں جس طرح اشتہارات اشیا کی نمائندگی کرتے ہیں سرے سے اصلی شئے سے دور از کار اور مختلف ہوتے ہیں۔ لہٰذا سچی یا حقیقی نمائندگی کا تصور محال ہو جاتا ہے۔ بودلیار نے اس کے دوررس نتائج بیان کئے ہیں۔ وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ یہ دعوی کہ کوئی امیج حقیقت سے قریب ہے فریب نظر محض ہے۔ آئے دن کے مرحلے یہ ثابت کرتے ہیں کہ اگر سچائیوں کی نمائندگی کی جائے تو وہ اتنی مختلف ہوں گی جو حقیقت سے کوئی وابستگی یا علاقہ نہیں رکھیں گی۔

بودلیار کنزیومر سوسائٹی کے اس چلن کو حیرت انگیز انقلاب سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ چیزوں سے زیادہ اب ان کے عکس بازاروں میں اثرات قائم کئے رہتے ہیں اور فروخت ہوتے ہیں۔ بودلیار یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ایسی صورت حال کا ذمہ دار کون ہے؟ اس کے تجزیے میں زیادہ تر ذمہ داری اس کنزیومر سوسائٹی کی ہے جس نے اشیا سے زیادہ ان کی نام نہاد تصویروں کو اہمیت دے رکھی ہے۔ دراصل ہمارے درمیان کچھ وہ صورتیں ہیں جنہیں ہم حقیقی یا فطری کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً جنگلات، پودے، ہوا، درخت وغیرہ۔ اور انہیں میں وہ مضمرات تھے جنہیں ہم خدا یا خدا کے جلوے سے

تعبیر کرتے تھے۔ لیکن یہ تمام چیزیں اپنی اصلیت کھو چکی ہیں۔ خدا کی موت کے سلسلے میں نطشے نے جو آواز بلند کی تھی وہ ایسے ہی تصور پر مبنی تھی۔ ہم نے فطرت کے تمام سامان کو برباد کر ڈالا ہے اور مصنوعی حقائق کو ان کے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ نتیجے میں وہ ماحول ہم سے چھن گیا جو فطرت کے مطابق تھا۔ ایسی صورت میں تمام رشتے ناتے بھی تبدیل ہو گئے انسانی برادری کا تصور بھی خطرے میں پڑنے لگا۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ وہ صورتیں جنہیں ہم غیر انسانی کہتے ہیں آمنے سامنے آ گئی ہیں۔ یہ سارا ماجرا ایک طرف تو عصری کنزیومر کلچر کی دین ہے تو دوسری طرف مغربی سائنس اور فلسفے کا بھی جو فطری امور کو گھن لگانے کا باعث ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

" To designate this new function of signs, Baudrillard chooses the term simulacrum, a word that denotes representation but also carries the sense of a counterfeit, sham or fake. Simulacra seem to have referents (real phenomena they refer to),but they are merely pretend representations that mark the absence, not the existence, of the objects they purport to represent. Baudrillard blames too distinct but related culprits for this change: contemporary consumer culture and imperialistic western science and philosophy . (The norton anthology, page 1730)

مغربی فلسفے اور سائنس نے انسانی زندگی کو تقریباً معطل کر دیا ہے اور اب کوئی چارہ بھی نہیں ہے کہ ہم بدلتے ہوئے حالات کو قبول نہ کریں، زندگی کی امنگیں مطالبہ کرتی ہیں کہ ہم فرار کی راہ اختیار نہ کریں بلکہ جہاں تک ممکن ہو سکے انہیں انگیز کرنے کی صلاحیت پیدا کریں۔

☆☆

جولیا کریسٹوا: مادری اور نسائی تشکیلات

بیسویں صدی کے وہ ماہر لسانیات جن کا کسی نہ کسی طرح ادب، ثقافت اور نفسیات سے تعلق ہے ان میں جولیا کریسٹوا (Julia Kristeva) خاصی معروف ہے۔ اس نے لسانیاتی مباحث میں تخلیقی سطح کی ایسی باتیں کی ہیں جو نئی بھی ہیں اور ریڈیکل بھی۔ یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ لاکاں، بارتھ اور دریدا کی طرح جولیا کریسٹوا بھی پس ساختیات کی ایک مفکر ہے۔

جولیا کریسٹوا ۱۹۴۷ء میں بلغاریہ میں پیدا ہوئی جب یہ چوبیس سال کی ہوئی تو اسے ایک ریسرچ فیلوشپ حاصل ہوئی۔ جس کے وسیلے سے وہ فرانس آ گئی۔ پیرس میں اسے جو استاد ملے ان میں رولاں بارتھ بھی تھا جس کے اثرات کریسٹوا پر ابتدا میں بہت نمایاں رہے۔ اس زمانے میں تین ایسے رسالے نکلتے تھے جن کی بڑی اہمیت تھی۔ Critic اور Languages, Telquel کریسٹوا کے مضامین ان رسالوں میں مسلسل چھپتے رہے۔ ٹل قوئل کا ایڈیٹر Philippe Sollers تھا۔ وہ ایک تھیورسٹ اور ادیب کی حیثیت سے خاصی اہمیت رکھتا تھا۔ کریسٹوا نے اس سے شادی کر لی۔ اس طرح فلپ اس کی فکر کی توسیع میں خاصا معاون رہا۔ دوسرے اہم لوگ جو اس کے ذہن ودماغ کی تربیت کا باعث بنے وہ تھے کلاوڈ، گولڈ مان، لیوی اسٹراس۔ ان کے علاوہ میخائل باختن کو بھی اسی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ کریسٹوا نے باختن کی کتابوں کو فرانسیسی

زبان میں عام کرنے کی کوشش کی اس سلسلے میں ترودوف نے اس کی معاونت کی۔ یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ باختن نے Dostoyevsky پر اچھا خاصا کام کیا تھا لیکن اسے فرانسیسی زبان میں پیش کرنے کا امتیاز کریسٹوا کو ہی حاصل ہے۔

جولیا کریسٹوا نے Dialogism پر خاصا زور صرف کیا ہے۔ اس اصطلاح کا مفہوم یہ ہے کہ کوئی متن دوسری دنیا کے متن سے بھی استفادہ کرتا رہتا ہے۔ بلکہ اس میں مدغم ہوتا ہے۔ بعد میں یہ تھیوری وسعت اختیار کرتی ہے اور Intertextuality (بین المتونیت) میں بدل جاتی ہے۔ کریسٹوا نے ایک کتاب Revolution in poetic Language بھی قلمبند کی۔ یہ کتاب ۱۹۷۴ء میں شائع ہوئی۔ اس میں کریسٹوا نے ملارمے کا نئی شعریات کی عقبی زمین میں مطالعہ کیا ہے۔ اس کے تصورات کی بنیاد یہ ہے کہ شاعری کی زبان دوسمتوں سے متاثر ہوتی ہے۔ ایک علامتی اور دوسری Semiotic۔ علامت کا کام بس اتنا ہوتا ہے کہ زبان کو کسی حوالے کی زد میں کھڑا کر دیتی ہے جس کا تعلق ایک واضح نظام سے ہوتا ہے۔ جس میں سماج اور ثقافت کا رول اہم ہوتا ہے۔ زبان کی Semiotic سمت یہ ہے کہ زبان کا استعمال کرنے والا اپنی جسمانی حرکت اور مادری زبان سے لازمی طور پر متاثر ہوتا ہے۔ بچہ زبان سیکھنے سے پہلے غوں غاں کرتا ہے اور یہ غوں غاں اس سے متاثر ہے جسے ہم ماں کی زبان کہتے ہیں۔ چنانچہ وہ اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ شاعری کی زبان مادرانہ ہے جو بچوں کے Babble, Doodle and Riddle کی طرح ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری کی موسیقی بھی اسی پس منظر سے عبارت ہے۔

کریسٹوا کی علامت کی بحث سے ذہن لاکان کی طرف منتقل ہوتا ہے، کارل یونگ کے اجتماعی لاشعور کی طرف بھی، لیکن وہ موضوع کو ایک ساخت کے طور پر دیکھتی ہے اس کے خیال میں Semiotic دراصل Preoedipal قوت ہے جو زبان سے ہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس کی مماثلت افلاطون کے تصور Chora سے ہے۔ لیکن کریسٹوا کے یہاں یہ مادری سطح کی صورت ہے جس میں گمان کی وہ صورتیں بھی آتی ہیں جن کا مفہوم نکالنا آسان نہیں۔ کریسٹوا enotext اور phenotext میں امتیاز کرتے ہوئے اول الذکر کو متن بنانے والی قوت بتاتی ہے اور آخر الذکر کو وہ لسانی ساخت کا درجہ دیتی ہے جو نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ گوپی چند نارنگ

لکھتے ہیں:-

''ملارمے اور لوترے موں کی شاعری میں آوازوں کا یہ آہنگ اور زیر و بم لاشعور سے آزاد ہو جاتا ہے(لاکاں کا کہنا ہے کہ یہی لاشعور ہے) کریسٹوا شاعری میں آوازوں کے استعمال کو ابتدائی جنسی محرکات سے جوڑتی ہے۔ ماما اور پاپا کے ناموں میں بھی غنائی م لبی پ کے مقابلے میں ہے۔ وہ کہتی ہے کہ 'م' کی آواز ماں کی دہنیت (Orality) اور 'پ' کی آواز باپ کی شہوانیت (Anality) سے جڑی ہوئی ہے۔ کریسٹوا کا انقلاب کا تصور یہ ہے کہ سماجی ریڈیکل تبدیلی مقتدر ڈسکورس میں تخریب اور خلل اندازی کے عمل پر منحصر ہے۔ شعری زبان سماج کے ضابطہ بند اور مقید علامتی نظام میں نشانیاتی تخریب کاری کی آزادہ روی (کھلی ڈلی تنقید) کو راہ دیتی ہے۔ لاشعور جو چاہتا ہے شعری زبان اس کو سماج کے اندر اور سماج کے خلاف برت سکنے پر قادر ہے۔ کریسٹوا کو یقین ہے کہ سماجی نظام جب زیادہ ضابطہ بند، زیادہ پیچیدہ ہو جائے گا تو نئی شعری زبان کے ذریعہ انقلاب لایا جا سکے گا۔ لیکن اس کو یہ بھی خدشہ ہے کہ بورژوا آئیڈیولوجی ہر نئی چیز کو اپنا کر اس کا ڈنک نکال دیتی ہے۔ چنانچہ ممکن ہے کہ شعری انقلاب کو بھی بورژوا آئیڈیولوجی ایک سیفٹی والو کے طور پر استعمال کرے، ان دبے ہوئے ہیجانات کے اخراج کے لئے جن کی سماج میں بالعموم اجازت نہیں ہے۔''

(''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' صفحہ ۲۰۲)

جولیا کریسٹوا نے نفسیاتی پس منظر میں خواہش یعنی Desire کی بلیغ کیفیتوں کا اظہار کیا ہے۔ اس کے نقطہ نظر سے سماجی تشکیلات کی وہ صورتیں جن سے انسان متحد ہوتا ہے اپنی اصل میں نحوی کیفیت رکھتی ہیں۔ لیکن ایسا اتحاد ''تخریبی'' عناصر سے برسر پیکار رہتا ہے۔ یہ عناصر ہر چند کہ تخریبی کہے جاتے ہیں لیکن عین فطری ہیں، جن کے عوامل کو روکنا آسان نہیں ہے۔ اس کی توضیح جولیا کریسٹوا نے اس طرح کی ہے۔ ایک عنصر ہے نشاط، دوسرا مزاح اور تیسرا شاعری۔ نشاط میں کئی چیزیں شامل ہیں مثلاً شراب، جنس، موسیقی وغیرہ۔ دوسرا پہلو ہے مزاح کا اور تیسری شق شاعری ہے۔ ہمیں

معلوم ہے کہ افلاطون نے اپنے Idealism کی بحث میں ان عناصر پر قابو پانے کی فلسفیانہ کوشش کی تھی۔ کریسٹوا اپنے نام نہاد تخریبی شق کو Desire یا خواہش کا نام دیتی ہے، جس سے لازماً ہر شخص متاثر ہوتا ہے، اسی طرح سماج بھی۔ لیکن جولیا کریسٹوا ان تمام امور کو لسانی سطح پر لا کھڑا کرتی ہے۔ گویا یہ نحوی سلسلے ہیں جن سے شعر و نغمہ نیز دوسرے انسانی عوامل کی توجیہہ کی جا سکتی ہے۔ لیکن آخری تجزیے میں وہ ان تمام امور کو مادرانہ نظام کے حوالے سے دیکھنے پر زور دیتی ہے۔ خصوصاً شاعری کے باب میں اس کا نفسیاتی لسانی جائزہ آخری مرحلے میں شدید نسائی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

ٹیری ایگلٹن: مابعد جدیدیت اور مارکسزم (ذہنی کشمکش)

ٹیری ایگلٹن ۱۹۴۳ء میں پیدا ہوا۔ یہ مارکسی تنقید کا ایک اہم علمبردار سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بنیادی تصورات میں ایک تصور یہ ہے کہ ادب محض حسن اور روحانی کیف سے عبارت نہیں بلکہ اس کا تعلق سماج اور سماج کے مطالبات سے بھی ہے۔ ایک سوال اس سے یہ کیا گیا کہ ادب کا سوسائٹی میں کیا رول ہے؟ اس کا سیدھا سادا جواب ہے کہ مذہب کی طرح ہی ادب کا کام سماجی تشکیلات کی تعبیر وتشریح ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ۱۹۸۰ء کے بعد جن مارکسی نقادوں نے ادب میں اپنا لوہا منوایا اس میں ایگلٹن اور جیمسن سرفہرست رہے ہیں۔ ایگلٹن صحافی بھی رہا ہے، ناول نگار اور ڈرامہ نگار بھی۔ وہ ایک معمولی گھرانے میں پیدا ہوا۔ ابتدائی تعلیم انگلینڈ میں ہوئی۔ کیمبرج یونیورسیٹی سے ۱۹۶۴ء میں بی اے پاس کیا پھر ۱۹۶۸ء میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ایک سال تک وہ کیمبرج یونیورسیٹی میں پڑھاتا بھی رہا۔ لیکن بعد میں وہ ۱۹۹۲ء میں آکسفورڈ یونیورسیٹی میں انگریزی ادب کا پروفیسر ہوگیا۔ اس نے ایک مارکسی جرنل "Slant" بھی نکالا۔ ابھی تیس برس کا بھی نہیں ہوا تھا اس نے تین کتاب پے در پے لکھ دی۔ لیکن ۱۹۷۶ء میں اس کی کتاب "Criticism and Ideology: A study in Marxist literary theory" شائع ہوئی جس سے اس کی اہمیت اور بڑھ گئی۔ واضح ہو کہ اس کتاب میں آلتھوسے نے جس طرح ادب کے بارے میں تھیوری آف آئیڈیولوجی پیش کی تھی، اسی طرز پر اس نے متن کے حوالے سے مارکسی تھیوری سامنے

لائی۔روایتی تصور تو یہ رہا ہے کہ ادب میں بصیرت اور حسن کا سروکار سب سے زیادہ ہے لیکن اس تصور کے خلاف یہ وضاحت ہونے لگی کہ متون سماجی حقائق کے آئینہ ہیں۔ ایگلٹن کا خیال تھا کہ متون ہی آئیڈیولوجی پیدا کرتے ہیں نہ کہ محض اس کا اظہار کرتے ہیں۔ چنانچہ اس کے اکثر مباحث، جمالیات اور آئیڈیولوجی کے ساتھ چلتے ہیں۔ Sean Homer فریڈرک جیمسن پر لکھتے ہوئے ایگلٹن کے بارے میں لکھتا ہے:۔

"Terry Eagleton (1996) for example , acknowledges the value of postmodernism in placing on the political agenda issues of gender , race, ethnicity, and identity but at the same time,sees it as a radically impoverished resource. Postmodernism, he argues, tends to undermine its own radicalism by promoting a series of caricatures or "Straw Figures" - the enlightenment marxism, totality history, (with a capital H), the subject, essentialism,hierachy, and identity- which it can then extravagantly and ostentatiously knock down.Postmodernism thus undercuts the very foundations of political solidarity and agency,ultimately denying the possibility for any real or meaningful social change. Eagleton does not unfortunately, give an account of the historical condition of Postmodern ideology and for this we must turn to the north American Marxist theorist, Fredric Jameson."

(Postmodernism the Key Figures by Hans Bertens and Joseph Natoli,Page 181)

ٹیری ایگلٹن نئی مارکسیت کا ایک بہت اہم نام ہے۔جس نے مارکسی Metanarritve کو کسی نہ کسی حال میں بحال رکھنے کی کوشش کی ہے دراصل ابتدا ہی

سے اسے اس کا احساس رہا ہے کہ ادب صرف روح اور خوبصورتی کے ارتقائی کیف سے عبارت نہیں ہے بلکہ اسے سماجی رول بھی ادا کرنا ہے اور متوسط طبقہ نیز مزدوروں کی دیکھ بھال بھی کرنا ہے۔ چنانچہ اس کا بنیادی خیال یہ ہے کہ ادب کو سب سے پہلے سماجی رول انجام دینا چاہئے۔ لیکن وہ خود کہتا ہے کہ یہ دانشوری کی بے ایمانی ہوگی اگر یہ کہا جائے کہ آج بھی مارکسزم ایک زندہ سیاسی سچائی ہے یا یہ کہ آج بھی سماجی تبدیلی اس کا نقطہ نظر ہے ابھی جو صورت حال ہے یہ چیزیں دور از کار معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن میں یہ وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ اب یہ کام Postmodernism انجام دے گی...... لیکن میں مابعد جدیدیت کی تنقید ایک سیاسی نقطۂ نظر سے کر رہا ہوں۔ مجھے اس کا بھی خیال ہے کہ میں جو کچھ بھی کر رہا ہوں وہ Conservative لوگوں کے حق میں جاتا ہے۔

ایگلٹن Raymond Williams کا شاگرد رہا ہے نتیجتاً اس کے اثرات اس پر پڑے ہی ہیں بحیثیت استاد کے بھی اس کے تجربات وسیع رہے ہیں وہ مختلف یونیورسٹیوں میں درس و تدریس کے فرائض انجام دیتا رہا۔ اس کی متعدد کتابوں میں "Criticism and Ideology: A study in Marxist literary theory" خاصی مشہور ہے۔ اس کتاب میں ان تصورات کی توسیع کی گئی ہے جو اس سے پہلے Althusser کے مباحث میں رہے ہیں لیکن ایک فرق کے ساتھ کہ وہ جمالیات اور آئیڈیولوجی میں ایک ربط بھی تلاش کرتا رہا ہے۔ یوں تو ٹیری ایگلٹن کو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ وہ مابعد جدیدیت کا مخالف ہے لیکن اگر اس کی کتاب The Illusion of Post Modernity پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو یہ اندازہ ہو جائے گا کہ وہ مابعد جدیدیت کے کتنے ہی نکات سے اتفاق کرتا ہے اور اس کا یہ عمل یوں بھی فطری معلوم ہوتا ہے کہ اسے تو Formalism یا ہیئت پرستی سے ٹکرانا تھا۔ نئی تنقید نگاری جس کی وضاحت کی جا چکی ہے محض متن کے Close reading پر بھروسہ کرتی تھی۔ اس کے دائرہ عمل میں ثقافت اور تہذیب کے پہلو نہیں تھے جب کہ مابعد جدیدیت کے یہاں سیاسی ایجنڈہ بھی ہے۔ جس میں جنس، قبیلہ، نسل اور کتنے ہی سماجی اور ثقافتی احوال زیر بحث آتے رہتے ہیں۔ لیکن جس طرح مابعد جدیدیت، روشن خیالی، مارکسیت، کلیت اور تاریخ کا رد کرتی ہے ایگلٹن کے لئے یہ روش پریشان کن ہے۔ اس کے خیال میں سیاسی تشدد سے جس طرح مارکسیت نبرد آزما ہوتی رہی ہے وہ

مابعد جدیدیت کے حلقۂ عمل سے فی الحال باہر ہے۔ لیکن وہ مابعد جدیدیت کے تمام تر ایسے پہلوؤں کو قبول کرتا ہے جن میں چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کو دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اور جس میں سماجی عناصر دخیل ہو کر ذہن کو ایک نئے رخ پر لگانے کا کام کرتے رہے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن مابعد جدیدیت کے بہت سے پہلوؤں کو قبول کرتے ہوئے بھی اپنے تحفظات کے ساتھ ہے۔ اسے اس کا شدید احساس ہے کہ جس طرح مابعد جدیدیت ہیگلئن مارکسزم کو رد کرتی ہے اس سے Capitalism کے مخالفین کی تکذیب ہوتی ہے اور اس سے Capitalist مزید طاقت محسوس کرتے ہیں۔ لیکن مابعد جدیدیت محض مارکسزم کو رد نہیں کرتی ۔ ایسے تمام ادارے جنہیں ایک طرح کی ایسی طاقت حاصل ہوگئی ہے جو اعتقاد کے درجے تک پہنچ گئے ہیں وہ ذہن کو دماغ کو مفلوج بنادیتے ہیں اور ان سے ٹکرانے پر اصرار کرتے ہیں۔ پھر یہ بھی کہ مابعد جدیدیت سیاسی سروکار بھی رکھتی ہے اور سماجی حالات کا جائزہ لینا بھی چاہتی ہے۔ ایسے میں اس کے دائرہ عمل میں کوئی منفی صورت نظر نہیں آتی۔ جہاں کہیں انتہا پسندی ہے مابعد جدیدیت اس سے سینہ سپر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود ایگلٹن مابعد جدیدیت کی تکذیب میں بہت دور تک نہیں جاتا بلکہ اس کے بعض اطراف کو خوش آمدید بھی کہتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ وہ خود تذبذب کا شکار نظر آتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کی متذکرہ کتاب "The illusion of post modernity" میں شک وشبہ کی بہت سی کیفیتیں ملتی ہیں

جس طرح ایگلٹن نے مابعد جدیدیت کے سلسلے میں بعض شبہات کا اظہار کیا ہے وہ کسی تھیوری کے دائرے میں نہیں ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس باب میں بہت کچھ کہنے سے پرہیز کر رہا ہے اس کیفیت کو Linda Hutcheon نے بھی محسوس کیا ہے۔ لنڈا خاص طریقے پر ایگلٹن کے ایک مضمون Capitalism, Modernism and post modernism" کا حوالہ دیتی ہے جو ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ جس طرح اس مضمون میں مباحث پیش کئے گئے ہیں وہ کسی کروٹ لگتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔ اس لئے کہ حوالے سرسری طور پر آتے ہیں اور ان کی کوئی منطقی وضاحت نہیں ہو پاتی۔ خصوصاً Artistc مظاہر میں ایگلٹن کے خیالات بند سے معلوم ہوتے ہیں۔

☆☆

ہیبر ماس: مابعد جدیدیت اور مارکسزم

Jurgen Habermas فلسفے کا پروفیسر رہا ہے۔ اس شعبے میں بھی اسے جو امتیازی جگہ حاصل ہوئی ہے وہ مارکسی روایت کو مفکرانہ طریقے پر سمجھنے اور سمجھانے کے دوہرے عمل کی وجہ سے ہے۔ اسی لئے اسے لبرل سیاسی فلسفے کا علمبردار کہا جاتا ہے جس کی اہمیت دوسری جنگ عظیم کے بعد نمایاں ہوئی۔ ہیبر ماس جس نقطہ نظر کا فلسفی رہا ہے اس پس منظر میں اسے Civil Liberty کے حوالے سے مساوات، برابری اور جمہوریت پسند ہونا ہی تھا۔ لہذا وہ ان تمام امور کی وکالت کرتا رہا ہے۔ یاد رکھنے کی بات ہے کہ جب یہ کہا جانے لگا کہ روس میں جس طرح Stalin نے قتل عام کیا وہ نازیوں کے جرائم سے کم نہیں تو یہ بات ہیبر ماس کے لئے سخت تکلیف دہ ثابت ہوئی اور وہ اس خیال کو شدت سے رد کرتا رہا۔

جب ہیبر ماس ایک طالب علم تھا تو فرینک فرٹ انسٹی ٹیوٹ فار سوشل ریسرچ میں Theoder اور Adomo کے ساتھ ایک خاص مضمون پر کام کرتا رہا جب اسکا مقالہ Knowledge and Human interest سامنے آیا تو یہ بات واضح ہوگئی کہ وہ مارکسی نقطہ نظر کا نہ صرف حامی ہے بلکہ تمام مارکسی توجیہات کا قائل بھی ہے۔ اس ضمن میں اس کی پہلی کتاب The structural of Transformation of the public sphere: an enquiry into a category of Bourgeois society ۱۹۹۱ء میں انگریزی میں ترجمہ ہو کر سامنے آئی۔ اس نے روشن خیالی کے سلسلے

کے تمام خواب کو دانشورانہ حیثیت دینے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ گویا یہ کتاب ہر لحاظ سے روشن خیالی کی ایک کلیدی تشریحی کتاب بن گئی۔ ظاہر ہے کہ مغرب کی جدیدیت اسی خواب و خیال کی دنیا سے عبارت تھی جو کبھی بھی مکمل طور پر ابھر نہ سکی۔ پھر بھی اسے احساس رہا ہے کہ روشن خیالی کے ایجنڈے کو مکمل ہونا ہے جو جدیدیت کی تکمیل کرے گا۔ گویا اس کی نگاہ میں Enlightenment نے جو ایک ذہنی فضا تیار کی تھی کہ ہر سطح کی خرابیوں پر قابو پالیا جائے وہ اب تک اس کے ذہن سے محو نہیں ہوئی تھی۔ وہ ہر حال میں روشن خیالی کے ایجنڈے کی تکمیل کا خواب دیکھتا رہا ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت ایسے تمام تصورات کو دوراز کار سمجھتے ہوئے رد کرنے پر اصرار کرتی رہی ہے۔ یاد رہے کہ رد تشکیل پسند اس کا احساس دلاتے رہے ہیں کہ Reason کے نام پر تمام چھوٹی چھوٹی رائیں جو مرکزی رائے سے مطابقت نہیں رکھتیں انہیں پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔ ہیبر ماس نے یہ بھی کہا ہے کہ مابعد جدیدیت دراصل Neoconservative تصور ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ اپنے اختلافات کے اظہار میں وہ ہمیشہ مغربی جرمنی کو ذہن میں رکھتا ہے اور اس کی نگاہیں دوسری طرف دیکھتی ہی نہیں ہیں۔ لنڈا اسی کی رایوں کی تکذیب کرتی ہوئی رقمطراز ہے:-

> ''ہیبر ماس ایک ایسا نام ہے، جس نے مابعد جدیدیت کا تجربہ کرتے ہوئے اسے نیو کنزرویٹزم سے تعبیر کیا ہے، لیکن جسے وہ مابعد جدید کہتا ہے مغربی جرمنی کی صورت سے عبارت ہے۔ وہ سابقہ 'مابعد' کو اسی طرح دیکھتا ہے جس طرح مغربی جرمنی میں 'مابعد تاریخ' کو نان کنزرویٹو ثقافتی طور پر پرتشدد جدیدیت کہہ کے اسے بیکار کرنا اور مسترد کرنا چاہتے تھے۔ ممکن ہے مغربی جرمنی کے حوالے سے یہ بات درست ہو لیکن دوسرے یوروپی علاقے اور شمالی امریکہ پر صادق نہیں آتی۔ لیکن خصوصی اور مقامی مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہیبر ماس جو عمومی سی باتیں کرتا ہے وہ یوروپی صورت حال کے لئے کیا فضا بناتی ہیں؟ ہیبر ماس کے نقطہ نظر کے آمنے سامنے وہ مباحث ہونے چاہئیں جن کی رو سے مرکزی سماجی اداروں کی بالادستی پر قدغن لگانا ممکن ہے،............''

گویا لنڈا کے مطابق ہیبر ماس مابعد جدیدیت کی پوری کیفیت سے آگاہ نہیں

ہے۔اس کی نگاہ میں اس کے اطراف اتنے کھلے ہوئے نظر نہیں آتے۔دراصل ہیبر ماس کو مغربی جرمنی کے کیف وکم نے اسیر کر رکھا تھا،ایسے میں وہ دوسری طرف نگاہ اٹھا کر دیکھنے سے قاصر رہا تھا۔اگر مابعد جدیدیت کی کلی طور پر اسے خبر ہوتی اور وہ اپنے مخصوص علاقے سے ہٹ کر دوسرے علاقوں اور ملکوں کی طرف توجہ کرتا تو شاید وہ مابعد جدید رویہ کو نیو کنزرویٹو تصور سے ہم آمیز نہیں کرتا۔

☆☆

مابعد جدیدیت: نوآبادیات و پس نوآبادیات

(ایڈورڈ سعید، بھابھا اور گائیتری)

کلچرل مطالعات کی ایک شق میں نو آبادیات کا مطالعہ بھی ہے۔ایڈورڈ سعید نے ۱۹۷۸ء میں Orientalism نام کی ایک کتاب لکھی تب سے اس طرح کے تجزیاتی مطالعے کا ایک نیا باب روشن ہوا۔اس سے پہلے Gramsci اور فوکو نے ان امور پر توجہ کی تھی۔لیکن ایڈورڈ سعید نے گہرے تجزیے کے بعد کچھ نتائج اخذ کئے، جو بے حد دوررس ثابت ہوئے۔

سعید کے مطالعے کا مغزیہ ہے کہ حکمراں قوتیں خصوصا بیرونی اپنی رعایا کی خدمت کی آڑ میں اپنی طاقت کا فروغ چاہتی ہیں۔چنانچہ جہاں جہاں بھی نو آبادیاتی سلسلے ہیں وہاں یہ صورت دیکھی جاسکتی ہے۔مثلا ایک مثال ہندوستان کی لی جاسکتی ہے، جہاں ایک عرصے تک انگریزوں کی حکومت رہی۔دوران حکومت انگریزوں نے کتنے ہی لسانی اور علمی اور سماجی کام سرانجام دئے۔مستشرق اب تک بڑی عزت سے ہمارے یہاں دیکھے جاتے رہے ہیں۔جن کے مطالعات سے اب بھی ہم کسب فیض کرتے رہتے ہیں۔لیکن اس تصویر کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ علمی، ادبی، ثقافتی اور فنی ترقیوں کے پیچھے حکمراں قوم کی اپنی غرض وغایت ہوتی ہے اور اپنی قوت کو مستحکم کرنے کیلئے وہ علمی میدان میں بھی ایسی ہی صورت پیدا کرتے ہیں، جوان کی حکمرانی کو مزید استحکام بخشے۔لہذا انہوں نے اپنی قوت اور حکمرانی کی غرض سے ذہن ودماغ

بھی جیتنا چاہتے ہیں اور یہ تبھی ممکن ہے کہ جب ترقی کے نام پر ذہنوں کو متاثر کیا جائے۔ محکوم قومیں لازماً یہ تصور کرتی رہی ہیں کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ان کی ترقی کا سبب ہے اور جس سے دامن کشاں گذرنے میں ذہنی اور علمی پسماندگی کا ازالہ ممکن نہیں۔ چنانچہ نوآبادیات کے نظام میں علمی اور ثقافتی استحصال کا پہلو مخفی ہوتا ہے۔ ایڈورڈ سعید اپنے نوآبادیاتی مطالعے کے سلسلے میں اس نتیجے پر پہنچا کہ:-

That,study,understanding,knowledge,evaluation,masked as blandishment to rule.

معلوم ہوا کہ ایڈورڈ سعید کی نگاہ میں حکمرانوں کے ذریعہ مطالعہ تفہیم، علم، تجزیہ سبھی ان کی حکمرانہ چالوں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ ان کے چکنے چپڑے طریق کار سب کے سب ان کی فتوحات کا حصہ ہیں۔ گویا Power سے نوآبادیاتی علوم کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بظاہر یہ باتیں مبالغے پر مبنی معلوم ہوتی ہیں لیکن اگر گہرائی سے دیکھا جائے تو ایسے بیان میں صداقت کے پہلو ضرور ملیں گے۔ انگریزی حکومت کے خاتمے کو نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ گذر گیا لیکن انگریزوں کی روش کے اثرات ضائع نہیں ہوئے بلکہ وہ جو بیج بو گئے وہ آج تناور درخت کی صورت میں ہماری آنکھوں کے سامنے ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اپنی ثقافت کے روشن پہلوؤں کو بھی بھول بیٹھے۔ مغرب کی چمک دمک نے انگریزی تعلیمات کے زیر اثر ہمارے اپنے علمی اثاثے کو حقیر بنا کر رکھ دیا ہے اور ہمارا اپنا رویہ اپنے ہی ورثے کے معاملے میں معاندانہ ہو گیا ہے۔ یوں بھی مغرب کے مقابلے میں غلامی کے باعث مشرق ایک ذیلی تہذیب کی حیثیت رکھتی ہے، جس میں محاسن کم اور معائب زیادہ ہیں۔ لہٰذا ایڈورڈ سعید کا مطالعہ غلط نہیں ہے۔

یہاں اس بات کا احساس ہونا چاہئے کہ ایڈورڈ سعید مابعد ساختیات کے علمبرداروں کے سائے میں اپنے ذہن و دماغ کی آرائش کرتا رہا ہے۔ خصوصاً اس پر دریدا اور فوکو کے اثرات تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ اگر کہیں بھی سیکولر تنقید کی گفتگو ہوگی تو اس باب میں سعید کا نام ناگزیر ہوگا۔ اس نے مشرق و مغرب کے ایسے مباحث سامنے لائے جن سے مغرب کی بالادستی اور تشدد کے کتنے ہی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس کا خیال درست ہے کہ یوروپی اور امریکی فنکاروں کے مشرقی مطالعات دراصل مشرق کے استحصال پر مبنی ہیں اور مغربی افکار و آرا ہی مشرقی فکر کو سمجھنے اور دیکھنے

کی عقبی زمین ہیں۔ یعنی سعید کے ذہن میں یہ بات بہت صاف ہے کہ کس طرح مغربی طاقتیں مشرقی قدروں کو کمتر باور کر کے اپنا احساس برتری قائم رکھنے کی کوشش میں مشغول نظر آتی ہیں۔ مغربیوں کے یہاں مشرقیوں کے لئے جو کچھ بھی ہے وہ اس خیال پر مبنی ہے کہ ہر حال میں مشرق مغرب کے مقابلے میں ایک ایسی صورت ہے جسے ترقی پذیر ہونا باقی ہے اور یہ ترقی پذیری دراصل مغربی راستے ہی سے ممکن ہے۔ ذہن کی یہ بالادستی مشرق کے مطالعات پر حدود قائم کر دیتی ہے اور نتیجے میں مشرق کی ایک ایسی شکل ابھرتی ہے جو کسی حال میں بھی مغرب کے سامنے کوئی چیلنج پیش نہیں کر سکتی۔

یہاں ٹھہر کر سعید کی زندگی کے بارے میں کچھ غور کر لینا چاہئے۔ اس کی پیدائش ۱۹۳۵ء میں ہوئی۔ اس کے اسلاف فلسطینی تھے۔ اس کی تعلیم برطانوی اور امریکی مبادیاتی اسکولوں میں ہوئی۔ یہ اسکول قاہرہ میں تھے۔ پھر وہ یونائیٹڈ اسٹیٹ کی یونیورسیٹیوں سے وابستہ ہو گیا۔ وہ یروشلم میں پیدا ہوا تھا۔ ظاہر ہے یروشلم فلسطین میں ہے اور فلسطین ۱۹۲۲ء ہی سے برطانیہ کے تسلط میں رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اقوام متحدہ نے ۱۹۴۷ء میں فلسطین کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ کچھ علاقے عربوں کے رہے اور کچھ یہودیوں کے۔ یروشلم برطانیہ کا مقبوضہ ہو گیا۔ فلسطین میں جنگ شروع ہو گئی اور سعید کو اپنے خاندان کے ساتھ قاہرہ جانا پڑا۔ یہ واقعہ ۱۹۴۷ء میں ہوا۔ ۱۹۴۸ء میں باضابطہ اسرائیلیوں کی ریاست قائم ہو گئی اور نتیجے میں عرب ممالک نے جنگ کا اعلان کر دیا۔ ہزاروں عربوں کو فلسطین سے فرار ہونا پڑا۔ مغرب میں اسرائیلیوں کے سلسلے میں خاصا جشن منایا گیا جبکہ فلسطینی اسے سانحہ عظیم سمجھنے پر مجبور تھے۔ خود سعید کا کہنا ہے کہ اسرائیل کے قیام سے فلسطین تباہ ہو گیا۔ یوں تو سعید کی تعلیم مغربی انداز سے ہوئی لیکن وہ ذہنی طور پر مشرق کی وکالت ہی کرتا رہا اور فلسطینیوں کے حقوق کا بہت بڑا حامی بن گیا۔ اس کی پہلی کتاب ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی جس کا نام تھا Beginning Intention and Methods۔ اس کتاب پر فوکو اور دریدا کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ اس میں اس نے Humanistic tradition کا مطالعہ کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کے مطالعے میں Vico, Erich Au erbach, Ernst Robert Curtius, Leospitzer اور دوسرے تھے۔ لیکن اس کی سب سے اہم کتاب شاید Orientalism ہی سمجھی جاتی ہے۔ اس کتاب میں ادب اور ثقافت دونوں ہی سے بحث

کی گئی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ سعید نے اکاڈمک مباحث کو ایک طرح سے سیاست میں مبدل کر دیا۔

مصطفے پیامی اور اندریو روبن نے The Edward Said Reader کا مقدمہ قلمبند کیا ہے۔ اس کے مشتملات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ستمبر ۱۹۹۱ء میں سعید نے لندن میں ایک کانفرنس منعقد کی تھی۔ یہ وہ موقع تھا جب مڈریڈ پیس کانفرنس میں فلسطینی مسائل اور خلیج کی جنگ کے امور پر بحثیں ہو رہی تھیں۔ لیکن ہوا کیا؟ متعلقہ کانفرنس سے سعید کو سخت مایوسی ہوئی کہ اس میں محض پرانی باتوں کو دہرایا گیا، انہیں نشانات پر مسائل سے نپٹا گیا جو ہمیشہ سے طے شدہ تھے لیکن اس دوران سعید نے اپنی بیگم سے اپنے کراسٹول کی کیفیت دریافت کی، بیگم کا جواب تھا کہ وہ ہے تو ٹھیک لیکن واپسی پر ڈاکٹر سے رجوع کرنا ضروری ہے۔ بیوی کی گفتگو میں قدرے ہچکچاہٹ تھی لیکن کانفرنس کے دوران ہی ڈاکٹر ہیزی نے اسے بتایا کہ وہ لکومیا کا مریض ہے۔ سعید کو اس مرض کی ہولناکی کا علم تھا۔ اسے احساس ہوا کہ وہ زیادہ دنوں تک نہیں جی سکے گا۔ لیکن اس کے یہاں خدمت کا ایک عزم راسخ تھا چنانچہ جن خطوط پر وہ فلسطینیوں کی حمایت میں متشدد طاقتوں سے برسرِ پیکار تھا، اس میں کوئی کمی نہیں آنے دی ہر چند کہ اسے "تشدد کا پروفیسر" اور "نیویارک میں عرفات کا چیلا" کہا گیا۔ لیکن اس کے عزائم پست نہیں ہوئے۔ بارہا اس کی زندگی ختم کرنے کی دھمکی بھی دی گئی۔ لیکن وہ اپنے مشن میں لگا رہا۔ ستمبر ۱۹۹۴ء میں سعید کو وہائٹ ہاؤس سے دعوت دی گئی کہ وہ ایک خاص معاہدے پر دستخط کرے۔ سعید کو احساس ہوا کہ یہ معاہدہ فلسطینیوں کے حق میں نہیں ہے چنانچہ نہ صرف اس نے دستخط کرنے سے انکار کیا بلکہ یوم معاہدہ کو فلسطینیوں کے لئے "یوم ماتم" سے تعبیر کیا۔ یاد رہے کہ ایڈورڈ سعید نے جن دنوں اپنی گراں بہا، پراثر دلائل اور توجیہات سے پر کتاب (1978) Orientalism شائع کی اسی وقت مغرب آفاقی سچائی کی تلاش میں سرگرداں اسے کوئی ساختہ مفہوم دینے پر کمربستہ تھا۔ سعید کی کلیدی کتاب متعلقہ دانشوروں کے لئے سخت ہیجان کا باعث ہوئی۔ سعید نے اپنی تحریر The qustion of Palestine میں یہ صاف صاف لکھ دیا کہ اسرائیلی صیہونی اور امریکی یوروپی طاقتوں نے فلسطینیوں سے ان کا وطن چھین لیا ہے، انہیں جلا وطن کر دیا ہے اور انہیں Dehumanize کرنے کی کوئی کسر باقی نہیں رکھی ہے۔

اس کتاب میں JosephConrad کے حوالے سے جو تنہائی کا المیہ سامنے آتا ہے وہ سعید کا اپنا المیہ بھی ہے۔عرب اسرائیلی جنگ نے فلسطینیوں کے مستقبل کے لئے کوئی امید افزا صورت برقرار نہیں رکھی تھی۔صرف سات دن میں مصر،شام اور اردن کو اسرائیلیوں نے ۱۹۶۷ء میں بری طرح شکست دی تھی اور مغربی بینک نیز غازا کے گولان ہائٹ پر قبضہ کر لیا تھا۔ساتھ ہی ساتھ سنائی بھی۔ظاہر ہے یہ سارے واقعات وحشت ناک تھے۔یہی وہ پس منظر ہے جس نے Orientalism میں سعید کی نظریہ سازی کی۔اٹھارہویں صدی کے اطالوی ماہر لسانیات Vico کی تحریر اس پر خاصی اثر انداز ہوئی تھی۔اس کی کتاب New Science نے یہ سبق دیا تھا:-

"Everywhere there is a remainder that scholars hide,overlook,or mistreat the gross physical evidences of human activity,including their own."

گویا یہاں ایڈورڈ سعید نے دانشوروں کو متنبہ کیا ہے کہ وہ اپنے فرائض کو فراموش کرتے ہیں اس لئے کہ وہ بربریت کے سلسلے میں یا تو چشم پوشی کرتے ہیں یا اسے نظر انداز کرتے ہیں یا اس کو کوئی غلط جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کی عمومی روش میں بھی ان کا یہ تیور سامنے آتا رہتا ہے۔کہا جا سکتا ہے کہ New science کے اثرات ایڈورڈ سعید پر دیرپا رہے ہیں ان سے اس کے ذہن و دماغ کی تطہیر ہوئی۔اس نے اپنی دوسری کتاب The word, the text and the critic میں دانشوروں سے اپیل کی ہے کہ وہ اپنے Ghettoes سے نکلنے کی کوشش کریں،جس میں وہ بند ہیں The question of Palestine میں اس نے اسرائیلیوں کے مظالم کی توضیح کی ہے کہ کس طرح فلسطینی انہیں برداشت کرتے رہے ہیں۔یہی وجہ تھی کہ امریکی ناشروں نے اسے شائع کرنے میں تامل کیا اور اسے اشتعال انگیز سمجھتے رہے Beacon Press اور Paitheon نے اسے ناقابل اشاعت ٹھہرایا۔بیروت کے ایک پبلشر نے عربی میں اسے چھاپنا چاہا لیکن یہ بھی شرط لگائی کہ اس میں جو شام اور سعودی عرب کی تنقید ہے کتاب سے نکال دی جائے۔سعید نے صاف انکار کیا تب یہ کتاب اسرائیل میں ہی شائع ہوئی اور عربی میں چھپ نہ سکی پھر اس کے کئی ایڈیشن سامنے آتے رہے۔اس کتاب میں اس امر کا اظہار کیا گیا ہے کہ صیہونیوں نے فلسطینیوں کے جائز

مطالبات کو کبھی بھی تسلیم کرنے کی کوشش نہیں کی جبکہ فلسطینی اس کا احساس رکھتے ہیں کہ یہودی اسرائیل کے مطالبات کو سمجھتے ہیں۔ سعید نے دوریاست پر مبنی ایک تجویز پیش کی تھی جسے PLO نے بھی ناپسند کیا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ فلسطین کو آزاد کرنے کا ایک یہی قابل عمل حل تھا ۱۹۷۹ء میں سعید نے Covering Islam نام کی کتاب لکھنی شروع کی۔ ان دنوں امریکی میڈیا تجدید اسلام کی خبریں من مانے طریقے پر تراش رہا تھا لیکن سعید کو کبھی یہ احساس نہ ہوا کہ اسلام جیسے مذہب سے امریکہ کو کسی قسم کا کوئی چیلنج ہے چنانچہ وہ میڈیا سے یہ توقع کرتا رہا کہ حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرے اور اسے احساس ہونا چاہئے کہ مصدق کو اکھاڑ پھینکنے میں امریکہ کا ہی زبردست ہاتھ رہا ہے نیز Savak نے جس طرح ظلم و ستم ڈھائے ہیں اسے بھی نگاہ میں رکھے۔

اس طرح سعید نے فلسطینیوں کے مسائل کو نہ صرف سمجھنے کی کوشش کی بلکہ اس کے صحیح رخ کو عوام اور دنیا کے سامنے رکھنے کی سعی مستحسن کی۔ ۱۹۸۶ء میں سعید نے "After the last sky" شائع کی جس میں جلاوطنی کے تصور کو مرکزی حیثیت دے کر اس سے پیدا ہونے والی مشکلات اور المناکیوں کا اظہار کیا۔

یہ سارے تصورات بدیہی طور پر طاقتوں اور حکمرانوں کے رویہ کی نہ صرف نشاندہی کرتے ہیں بلکہ اس کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ کس طرح نوآبادیات کا نظام انسان کشی کی ایک سبیل کے طور پر سامنے آتا ہے رعایا چاہے جتنی بھی آزاد سمجھی جائے نوآبادیات میں اسے ذہنی غلامی کے ساتھ ساتھ اقتصادی اور اخلاقی پستیوں میں مبتلا ہونا ہی ہے۔

یہاں یہ بھی واضح کردوں کہ Homi Bhabha اور Gayatri Spivak نے بھی سعید کی روش پر چلنے کی کوشش کی اور پس نوآبادیاتی مطالعے کا وہی رجحان وہی میلان سامنے رکھا۔

یہاں ٹھہر کر یہ بات ذہن میں رکھنی چاہئے کہ ۱۹۸۴ء میں Sociology of literature پر ایک کانفرنس منعقد ہوئی۔ جس میں سعید نے بھی شرکت کی تھی اور حیرت انگیز طور پر جو موضوع زیر بحث تھا وہ تھا "یورپ اور اس کے دوسرے" (Europe and its Others) یہ ایک بین الاقوامی سیمینار تھا اور اس میں پس نوآبادیات کے مسائل بھی زیر بحث آئے تھے۔ اس کانفرنس میں بھابھا اور گائتری بھی موجود تھیں چنانچہ نوآبادیات

کی تھیوری کے یہ لوگ تثلیث سمجھے جاتے رہے تو یہ غلط نہیں ہے۔ بھابھا نے جو مقالہ پیش کیا وہ نفسیات سے لے کر ردتشکیل اور مابعد جدیدیت کی تھیوری پر محیط تھا۔ بھابھا نے سیاہ اور سفید کی بحث اٹھائی اور سیاہ پر سفید کی بالادستی کے سارے عناصر کو زیر بحث لایا۔ جبکہ گائتری نے تانیثیت اور ثقافتی مطالعے کے ذریعہ مابعد جدید ساختیات ردتشکیل مارکسی نقطہ نظر اور نفسیاتی گرہ کشائیوں پر کھل کر بحث کی۔ دوسرے شرکا نے بھی بڑھ چڑھ کر سیمینار میں حصہ لیا اور نوآبادیات اور پس نوآبادیات کے مسائل اور اس کے اثرات کی کھل کر نشاندہی کی تب سے آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ اب اردو میں بھی اس جہت سے بحث ہونی شروع ہو گئی ہے۔

بھابھا کے سلسلے میں مزید یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس نے دریدا کے ردتشکیل کے نظریے کو اپناتے ہوئے عمیق صورت پیدا کی اور اس میں نوآبادیاتی متون کے تجزیے میں دوررس نتائج اخذ کئے اس کا ایک مشہور مضمون "The Commitment of theory" ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں Hybrid ثقافتی تشکیلات وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور نئی تھیوری کی عظمت کو نشان زد کیا گیا ہے۔

بھابھا ایک پارسی تھا۔ اس کی پیدائش ہندوستان ہی کے ممبئی شہر میں ہوئی تھی لیکن اعلیٰ تعلیم اس نے انگلینڈ میں حاصل کی تھی اور مغرب کی مختلف یونیورسٹیوں میں تعلیم و تعلم کے سلسلے سے وابستہ رہا۔ چونکہ اس کی پیدائش آزادی سے تین سال بعد ہوئی۔ اس لئے انگریزوں کی وراثت کا اسے قریبی علم حاصل تھا۔ اس سلسلے میں Norton کی انتھولوجی میں ہے:-

"Although preoccupied with post colonialism, "The commitment to theory", also addresses another field of critical debate. In its unabashed advocacy of post structuralist theory, Bhabha tacitly responds to many critics of the 1980's and 1990's. Their attacks came both from within the academy epitomized by Steven Knapp and Walter Benn Michael's "Against theory" ... and

from outside in claim that theory was too obscure, detracted from literature, and represented solipsistic academic pursuit, like Paul De Man's "Resistance to theory" (1982), which asserts theory's philosophical inevitability, "The commitment to theory" offers a staunch defense, but unlike De Man, Bhabha argues for theory's political relevance."

یہاں اس نکتے کی وضاحت کی گئی ہے کہ دوسرے معاملات کے علاوہ بھابھا نے تھیوری کے سلسلے میں اس کی سیاسی معنویت کو بھی تسلیم کیا ہے۔ گویا بھابھا ایک طرف تو تھیوری کی سیاسی توجیہات کرتا ہے تو دوسری طرف اسے ادب سے علیحدہ نہیں کرتا۔ اس امر کو بھی ملحوظ رکھنا چاہئے کہ اس نے تھیوری کے مخالفین کو ذہن میں رکھا ہے اور ان کے نقطہ نظر کی نہ صرف نکتہ چینی کی ہے بلکہ انہیں رد کیا ہے۔ گویا بھابھا پس ساختیات تھیوری کا ایک بہت بڑا ستون بن کر ابھرتا ہے اور پس نوآبادیاتی مسائل کی تفہیم میں اسے بڑی اہمیت دیتا ہے۔

گائتری اسپاوک بھی ہندوستانی ہی ہے یہ کلکتہ میں پیدا ہوئی اور کلکتہ یونیورسیٹی سے B.A پاس کیا اس کے بعد وہ امریکہ چلی گئی اور Cornell یونیورسٹی سے انگریزی میں M.A اور Ph.D کی یہیں اس کی ملاقات Paul De Man سے ہوئی اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ گائیتری کی شخصیت کی تعمیر میں اس کا بڑا زبردست رول ہے۔ بہر حال گائتری چودھری امریکہ کی مختلف یونیورسیٹیوں میں پڑھاتی بھی رہی لیکن اس کی شہرت کا راز دریدا کی کتاب Of Grammatology کے ترجمے میں مضمر ہے۔ اس طرح گویا فرانسیسی تھیوری کو امریکہ میں روشناس کرانے کا شرف بھی اسے حاصل ہے۔ اس کی تحریروں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے ردتشکیل سے خصوصی دلچسپی لی اور ادبی و سیاسی تشدد کے کئی مرحلے کو نشان زد کیا خصوصاً مرد و زن کے سلسلے میں اب تک کے جو روایتی تصورات تھے ان پر گہری ضرب لگائی اتنا ہی نہیں عورتوں کے علاوہ مغرب نے جس طرح محکوم دنیا کے باشندوں کو استحصال کا شکار بنایا تھا اس کی موثر تصویر پیش کی۔ ویسے اس کا سب سے مشہور مقالہ "Can the subaltern speak" ہے۔ دراصل یہ ایک لکچر ہے جس کی وہ مسلسل توسیع کرتی رہی اور یہی لکچر

۱۹۹۹ء میں اضافے کے ساتھ "Critique of post colonical reason" کے نام سے شائع ہوا۔ سوال یہاں یہ ہے کہ Spivak سے Subaltern کی مراد کیا ہے؟ Subaltern کا مفہوم یوں تو سطح ہے جو ہر حال میں معمولی ہوتی ہے لیکن Gramsci نے اس لفظ کوان کسانوں اور مزدوروں کے لئے استعمال کیا ہے جن کی مخصوص درجہ بندی کی جاتی رہی ہے اور جن کا تعلق حکمراں طبقے سے ہو ہی نہیں سکتا اسی لئے Gramsci اسے Subaltern class کہتا ہے اس نے اس کی ایک تعریف بھی وضع کی تھی جس کی رو سے مزدوروں اور کسانوں کے مختلف طبقے اور درجات اس وقت تک متحد نہیں ہو سکتے جب تک وہ ایک ریاست کی شکل میں مبدل نہ ہو جائیں۔ ظاہر ہے اس اصطلاح کا مفہوم اپنی اصلی حیثیت میں قائم نہ رہ کر کے پس نوآبادیاتی مطالعے کے لئے اہم کام سرانجام دیتی رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گائتری نے اپنے مضمون میں اسے عنوان بنا کر کچھ زیادہ ہی واضح کرنا چاہا جس کا سلسلہ از خود فوکو، دریدا اور کارل مارکس سے جڑ جاتا ہے۔ گائتری کا کہنا ہے کہ حکمرانوں کے مخصوص Project نے محکوم کے مسائل کو اور بھی پیچیدہ بنا دیا ہے۔

گائتری کی نگاہ میں عورتوں کا استحصال نوآبادیاتی مرحلے میں کئی سطحوں پر ہو رہا ہے۔ کسی نوآبادی مرحلے میں پیداوار کی حصے داری کے سلسلے میں Subaltern کی کوئی تاریخ نہیں ہے اس لئے انہیں کبھی کچھ کہنے کی اجازت ہی نہیں ملی چنانچہ خواتین کی حیثیت سایہ سے زیادہ کچھ اور نہیں رہی۔ یہ ایک تشدد کی صورت ہے اور تشدد میں ان کی خاموشی کا پہلو کتنا المناک ہو سکتا ہے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مغرب کے دانشور ایسی صورت حال سے آگاہ نہ ہوں ایسا نہیں ہے۔ لیکن ان کی دانشوری اس صورت حال کو کسی طور بھی بدلنے کو راضی نہیں۔

میں نے پہلے ہی عرض کیا کہ پس نوآبادیاتی مطالعے اس امر پر دال ہیں کہ بیرونی حکومتیں نہ صرف یہ کہ دورِ حکمرانی میں ذہن و دماغ کو متاثر کرتی ہیں بلکہ حکمرانی کے خاتمے کے بعد بہت سارے ایسے دیرپا اثرات چھوڑ جاتی ہیں جن سے نکلنا مشکل ہوتا ہے پھر نسلی امتیازات کی جو لکیریں آج اتنی واضح نظر آتی ہیں اس کی بھی وجہ یہ ہے کہ ذہن و دماغ آج تک اس فرق کو مٹانے کے لئے تیار نہیں ہے کہ جو سفید ہیں وہ سیاہ کے مقابلے میں اہم تر ہیں۔ Other آج ایک Concept بن گیا ہے چاہے یہ تصور

جتنا بھی گھناؤنا ہو۔

یہاں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ہندوستان کے تناظر میں انگریزوں کی خدمات پر نگاہ ڈالی جائے تو بالائی سطح پر یہی کہا جائے گا کہ انگریزوں نے بہت سارے معاملات میں ہماری آنکھیں کھول دیں، نئے علوم کے دروازے وا کئے، نئی زندگی کے اسباق سکھائے، نئے ولولے سے ہمکنار کیا۔ ممکن ہے یہ بات جزوی طور پر درست ہو لیکن کیا اس امر سے انکار کیا جا سکتا ہے کہ آزادی کے اتنے عرصے بعد ذہنی غلامی کا طوق ہم اپنی گردن سے نکال کر پھینک نہ سکے اور احساس کمتری کا جو انداز رہا وہ آج بھی اسی طرح قائم ہے بلکہ ایسے رجحانات کو تقویت مل رہی ہے۔

لیکن اب پس نوآبادیات کی پوری بحث مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔ Ania Loomba نے اپنی کتاب Colonialism \ Post Colonialism کے صفحہ ۲۴۶ میں لکھا ہے کہ Arif Drilik نے نوآبادیات کو Postmodernism سے ہم رشتہ کیا ہے نہ صرف یہ کہ مابعد جدیدیت کا تاریخ اور ثقافت کے نئے احساسات کے تحت جنم ہوا ہے بلکہ یہ تیسری دنیا کی ثقافتی صورت کی وجہ سے وجود پزیر ہوئی ہے...... "تین دنیا کی تھیوری" (Three world theory) ایک مابعد جدید نقطہ نظر رکھتی ہے اور یہ ریڈیکل مارکسزم سے ٹکراتی ہے۔

☆☆

مابعد جدیدیت: تارتخیت اور نئی تارتخیت

تاریخیت ایک تھیوری کے طور پر انسانی اعتقادات ،تصورات ،اخلاقیات اور رہائش کے طریقے کا ایک واضح بیانیہ سمجھی جاتی رہی ہے۔اس کا ایک مقصد ثقافتی رابطے کو بھی واضح کرنا ہے۔ایسے تصورات کو پیش کرنے والے سماجیات کے ماہرین بھی ہیں اور دوسرے علوم سے وابستہ لوگ بھی۔Kiarl Nalle Hesion کا خیال یہ ہے کہ تاریخ کا علم دراصل رشتوں اور رابطوں کا علم ہے اور یہ رابطے تاریخی تجزیے میں نظر انداز نہیں کئے جا سکتے۔لیکن نئی تاریخیت محض ایسے تصورات سے وابستہ نہیں بلکہ روابط کو ادبی متن کا درجہ دینے پر آمادہ نظر آتی ہے۔گویا تاریخ نگاری اب ادبی کام ٹھہرا۔اس تصور کو آگے بڑھاتے ہوئے مابعد جدید رویہ تاریخیت کے بارے میں نئی فکر کو سامنے لانے پر کمر بستہ ہے۔کہا جاتا ہے کہ عمومی تصور میں تاریخ نگار ہمہ تن متن میں شریک ہو کر ایک طرح کا پاسدار بن جاتا ہے اور اس کی آنکھ پر ایک ایسی عینک چڑھی ہوئی ہے جس سے وہ اسی رنگ میں تمام چیزوں کو دیکھتا ہے جو اسے عینک دکھاتی ہے۔لہٰذا اس کی تحریر یا واقعہ نگاری معتبر نہیں ہوتی۔ایک ہی روش پر چلتی ہوئی ایسی واقعہ نگاری میں نہ تو جیہات کی صورت ابھرتی ہے نہ ہی کثرت تعبیر کا موقع فراہم کرتی ہے۔گویا یہ ایک طرفہ تاریخ ہوتی ہے جو ہر وقت ایک ہی طرح کا بیان دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔

Philiprice اور Patricia Waugh نے اس کا اظہار کیا ہے کہ

Elizabethan world picture کس طرح ایک Grand Narrative کی صورت میں آج دیکھی جاسکتی ہے۔ان کے الفاظ ہیں:-

" Hypothetical grand narratives such as the Elizabethan world picture,are ideological projection based on the exclusivity of sameness."

(Modern literary theory page 252)

دراصل نئی تاریخیت متن اور موضوع میں امتیاز نہیں کرتی اور تمام تاریخی محتویات کو سماجی حوالے سے دیکھنا چاہتی ہے پھر اس کا بھی اندازہ لگانا چاہتی ہے کہ یہ بیانیہ کس حد تک طاقت اور انتظامیہ کی تشکیل کردہ ہے اس لئے نہ اسے کسی پس منظر کی ضرورت ہے اور نہ ہی اس کے متن کو مکمل اور آزاد سمجھا جاسکتا ہے۔اس کی تشکیلات میں ثقافتی حوالے کا لحاظ ناگزیر ہوتا ہے۔ایسے تصورات کے ذمہ دار باختن آلتھوسے، ہیڈن وہائٹ، گولڈ مان ریمونڈ ولیمیس ،کلی فورڈ اور فوکو ہیں لیکن ان میں آلتھوسے اور فوکو کی نگارشات زیادہ اہم بن گئی ہیں۔فوکو نے اس بات کا احساس دلایا کہ کس طرح پرانی تاریخ نگاری کا متن طاقت کے مظاہرے کا نتیجہ ہے جو کسی خاص ادارے کے اپنے مفاد کے لئے تشکیل کردہ ہے۔فوکو نئی تاریخیت کو کس طرح دیکھتا ہے اس سلسلے میں Vincent B Leitch رقم طراز ہے:-

"New historicism accepts Foucault's insistence that power operates through myriad capillary channels. These include not just direct coercion and governmental action but also, crucially, daily routines and language. Because discourse organized perception of the world by its categorical groupings and because symbols bind social agents emotionally to institutions and practices, conflicts over images resonate throughout the social order."

دراصل فوکو کا یہ احساس رہا ہے کہ پرانی تاریخ نویسی ثقافت کے مختلف روپ

اور رنگ کو دیکھنے سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتی بلکہ ایک طرح کے متعینہ ثقافتی کلچر کی نشاندہی پر بس کرتی ہے۔ چنانچہ اس کا متن گہرا اور صورت واقعہ سے دور ہوتا ہے۔ چونکہ ثقافت بہت سے مرحلوں سے دو چار ہوتی رہتی ہے اس لئے ان مرحلوں میں تضادات بھی ہوتے ہیں جو کسی بھی متن کو متعینہ یا Stable نہیں رہنے دیتے۔ طاقت اور حکمرانی کے زعم میں اور اس کے اثرات کے تحت تاریخ ایک باطن تصور پیش کرتی ہے جس میں حقائق کا عنصر تلاش کرنا دراصل حکمرانوں کی چالوں کا ساتھ دینا ہے۔ نئی تاریخیت کسی بھی تاریخی مرحلے میں اتحاد سے برسر پیکار نظر آتی ہے۔ پرانی تاریخیت Unity پیش کرتی ہے اور یہی ادبی متن سے توقع رکھتی ہے جب کہ نئی تاریخیت میں اس بات کا احساس دلایا جاتا ہے کہ متن Dynamic ہوتا ہے جس میں کثرت سے مختلف عناصر داخل ہوتے رہتے ہیں ظاہر ہے ایسے متن کو Unstable ہونا ہی ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ نئی تاریخیت ثقافت پر پہرہ داری کی تکذیب کرتی ہے اور فوکو کے مطابق ایک ایسے بیانیہ کی تشکیل پر توجہ دیتی ہے جس میں طاقت کے اپنے تضادات نمایاں ہو جاتے ہیں چنانچہ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ تاریخ دراصل قوتوں کی نمود کی شکلوں کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے اور لوگوں پر اس کے اثرات کیا پڑتے ہیں، اس کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ فوکو یہ بھی احساس دلاتا ہے کہ بعض نقاد، افسانہ نگار اور ناول نگار ایسے متن تیار کرتے ہیں جن میں تاریخ کے حوالے ہوتے ہیں گویا یہ تاریخی حوالے سب کے سب حقیقت پر مبنی ہیں۔ نئی تاریخیت ان کی آنکھیں کھولنے پر کمربستہ ہے اور اس امر پر زور دیتی ہے کہ اس وقت کے سماجی رشتوں کی صورتیں کیا تھیں؟ ان کی شناخت کی جائے۔

ان احساسات سے ادب اور تاریخ کے متعینہ تصورات میں تبدیلی کی بڑی گنجائش نظر آتی ہے۔ اس لئے کہ اب تاریخ نہ صرف سماجی احوال اور ثقافتی کوائف سے مملو نظر آتی ہے بلکہ ایک عہد کی تاریخیت کے لئے کوئی جگہ باقی نہیں رکھتی۔ لہذا پرانے تاریخی متون کو رد تشکیل کے ذریعہ ہی نمایاں کیا جا سکتا ہے تا کہ اس عمل سے وہ تمام کوتاہیاں ابھر جائیں جو معنوی اتحاد کے نام پر صفحات میں بکھیر دی گئی ہیں۔ نئی تاریخیت کے چند علمبردار مثلاً Louis Adrian Montrose, Stephen Mullaney, Jonthan Dolliware, Catherine Belsey. اور

Gretenblat نے یہ احساس دلایا کہ انگریزی نشاۃ الثانیہ کے مطالعات میں اب نئی تاریخیت کا دخل عمل شروع ہو چکا ہے۔ یہ سب کے سب ادبی نقاد ہیں لیکن اپنی تحریروں کو نئی تاریخیت کے مضمرات سے آشنا کرنا چاہتے ہیں حیرت کی بات یہ ہے کہ ۱۹۹۰ء کے بعد کے تنقید نگار اپنی تحریروں میں صاف یہ نہیں کہتے کہ انہیں نئی تاریخیت سے کچھ لینا دینا ہے جب کہ ان کے ادبی مطالعات میں یہ ساری چیزیں واضح نظر آتی ہیں۔

جو نام میں نے پیش کئے ان میں Stephen Greenblatt نئی تاریخیت کا بے حد اہم ستون مانا جاتا ہے۔ یہ وہ ادیب ہے جو پہلے تو خالصتاً تنقیدی مضامین لکھتا رہا اس کے بعد اس نے ثقافتی شعریات کی طرف ذہن کو موڑ دیا، ظاہر ہے اس پر فوکو کے اثرات تھے۔ ان اثرات کے تحت اس نے فوکو کی تحریروں کا بطور خاص مطالعہ کیا خصوصاً اس نے طبی اور قانونی اداروں کے سلسلے میں فوکو نے جو کچھ لکھا تھا اس کی کلی تفہیم کرنی چاہی اور طاقت سے ان کا کیا رشتہ ہے اسے بھی سمجھنے کی کوششیں کیں۔ اس کی نئی تاریخیت میں اگر طبی اور قانونی حوالے سامنے آتے ہیں تو گویا ایسے امور Stephen Greenblatt کے افکار کا نتیجہ ہیں۔ واضح ہو کہ وہ رسالہ "Representation" کے مدیروں میں تھا۔ اس جرنل میں نئی تاریخیت سے متعلق مضامین شائع ہوتے رہے تھے۔

لیکن Graham Holdemess نے ثقافتی مادیت اور نئی تاریخیت کے سلسلے میں حد فاصل قائم کرنی چاہی ہے۔ اس کی تحریر کا یہ اقتباس پیش کیا جا سکتا ہے:-

> "Cultural Materialism is much more concerned to engage with contemporary cultural practice, whereas New Historicism confines its focus of attention to the past; cultural materialism can be overtly, even stridently, polemical about its political implications, where new historicism tends to efface them. Cultural materialism partly derives its theory and method from the kind of cultural criticism exemplified by Raymond Williams, and through the inheritance stretches its roots into the British tradition of Marxist cultural analysis and hence into the wider

movement for socialist education and emancipation; New Historicism has no sense of a corresponding political legacy and takes its intellectual bearings directly from post-structuralist theoretical and philosophical models ... cultural materialism accepts as appropriate objects of enquiry a very wide range of textual, materials [... Whereas] New Historicism concerns itself principally with a narrower definition of the textual with what has been written ..."

("Literary theory", Geremy Hawthorn, 1991, page 157)

نئی تاریخیت کی بحث میں جو سوال سب سے اہم بن کر ابھرا ہے وہ یہ کہ ادب سے تاریخ کا کیا رشتہ ہے؟ ایسا کوئی رشتہ ہے بھی یا نہیں۔ کیا یہ دونوں الگ الگ طور پر اپنا کام سرانجام دیتے ہیں اور کیا یہ کہ ان میں کوئی ربط ہے جو ٹوٹ بھی ہے۔

تاریخیت میں زیادہ سے زیادہ یہ بحث ہو سکتی تھی اور ہوئی بھی کہ ادب میں تاریخ کا جزو رہتا ہے اور کئی لحاظ سے یہ بات صاف اور سیدھی بھی ہے لیکن یہ کہ ادب اور تاریخ میں حد فاصل نہیں قائم کی جا سکتی یا یہ قطعی نئی بحث ہے اور ایک طرح سے شعریات کے نئے تقاضے پر مملو ہے Juliawolfreys کی کتاب میں John Brannigan کا ایک مضمون ہے اس کا عنوان ہے History,power and politics in the literary Artifact" اس مضمون میں New Historicism سے نہ صرف بحث کی گئی ہے بلکہ متعلقہ تھیوری اور اس کی تاریخ سے بھی آشنا کیا گیا ہے۔ John Brannigan کا خیال ہے کہ ۱۹۷۰ اور ۱۹۸۰ کے درمیان ادب اور ہسٹری کے رشتے پر خصوصیت سے توجہ کی جانے لگی۔ وہ کہتا ہے کہ برطانیہ اور امریکہ کے ادبی رسالوں میں ایسے تنقیدی مضامین شائع ہونے لگے جن میں اس بات پر زور دیا جا تا رہا ہے کہ تاریخی متن کو ادبی متن سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یونیورسیٹی کی سطح پر نئی تاریخیت نصاب میں شامل کی گئی اور علمی کانفرنسوں میں اس بات پر روشنی ڈالی گئی کہ کس

طرح ادب نہ صرف تاریخ کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ وہ اس کی صورت گری بھی کرتا ہے اوراس کا عکس بھی پیش کرتا ہے۔

نئی تاریخیت کے مطابق ادب اور تاریخ میں اٹوٹ رشتہ ہے اس لئے تاریخ محض علم کا کوئی خزانہ نہیں ہے بلکہ اسے ادبی متن کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔گویا ادب تاریخ کی نمائندگی کا ایک ذریعہ ہے جس میں بصیرتیں تاریخ کے عوامل کے ساتھ پیش ہوتی ہیں۔گویا ادب ہی تاریخ میں تبدیلی کا باعث ہے۔ Literature کے متون تاریخ کے واقعات پر اثر انداز ہوسکتے ہیں۔سیاسی، سماجی معاملات میں نیز عقائد کے سلسلے میں بھی۔گویا تاریخی مطالعہ ادبی مطالعہ بھی ہے اور جس طرح کسی ادب کے متن کا جائزہ لیا جاسکتا ہے بالکل اسی طرح تاریخ کے متن کا بھی۔Livis Montrose کے مطابق تمام متون دراصل سماجی اور ثقافتی کوائف ہیں اور تاریخ کی متنیت دراصل گزرے ہوئے زمانے کے وہ متنی حوالے ہیں جو سماج میں اس وقت موجود تھے۔گویا سارازور سماج کی منطق پر ہے اور ظاہر ہے نئی تاریخیت میں سماج اور ثقافت کو منہا کر کے کوئی بات نہیں بن سکتی۔اس طرح کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے Galla Ghev نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ مارکسیت ،تانیثیت اور ردتشکیل جس طرح ادبی مطالعات کے آفاق ہیں اسی طرح نئی تاریخیت بھی ہے۔

نئی تاریخیت ادبی متون کو بھی سماج اور طاقت کے رشتے کا مظہر سمجھتی ہے۔گویا تاریخیت خصوصاً نئی تاریخیت اس بات کو انگیز نہیں کرتی کہ ادب خودرو اور آزاد ہے۔ اس کی آزادی بہر طور تاریخیت سے الگ تھلگ نہیں رہ سکتی اور نئی تاریخیت میں تو دونوں متون کو ایک ہی سطح پر رکھنے کی پیہم کوشش کی جارہی ہے۔

نئی تاریخیت جس طرح ادب کا ایک حوالہ بن کر سامنے آئی ہے تو لازماً ادبی شعریات متاثر ہورہی ہے۔فی الحال سود وزیاں کا حساب لگانا مشکل ہے،لیکن تاریخ داں کو ادیب کہنا کتنا مناسب ہے یہ ایک بہر حال اہم سوال ہے— مابعد جدیدیت نے نمایاں طور پر نئی تاریخیت کو اپنے حلقے میں لے لیا ہے۔ایسے میں اس کے نئے مضمرات اور ممکنات ابھر رہے ہیں۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور تانیثیت

مابعد جدیدیت اور تانیثیت کی تحریک میں رشتے کی تلاش کی جاتی رہی ہے۔
اس باب میں دو واضح نقطہ نظر ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ایک گروہ کا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت سے تانیثیت کا اٹوٹ رشتہ ہو ہی نہیں سکتا۔ دوسری طرف ایک ایسا معتدل گروپ ہے جو مابعد جدیدیت کے بہت سے عناصر میں سے کچھ کو اپنے دائرہ عمل کی چیز سمجھتا ہے۔نطشے کی زبان سے تانیثیت کے باب میں مابعد جدیدیت کی آواز اس طرح ابھرتی نظر آتی ہے:۔

> ''مان لیجئے کہ سچائی عورت ہے، تو پھر کیا ہوا؟ کیا اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ اب تک فلسفیوں کے جو تصورات تھے ان میں عورتوں کی حقیقی تفہیم کا کوئی پہلو نہیں نکلتا۔ یا فلسفی عورت کو سمجھ ہی نہیں سکے۔ جس طرح کھردرے اور ناہموار طریقے پر انہوں نے سچائی کو برتنے اور سمجھنے کی کوشش کی، کیا وہ عورتوں کو سمجھنے کا ایک غلط اور بے ہنر طریقہ نہ تھا؟''

مابعد جدیدیت روشن خیالی (Enlightenment) کو اس لئے بھی رد کرتی ہے کہ سچائی کی پرانی تعریف کی زد میں آنا عورتوں کے لئے بھی ناگزیر ہے، جب کہ نئے حالات میں نئی سچائیاں وضع ہوتی رہی ہیں۔ایسی صورت میں ان کی تعریف بھی بدلنی چاہئے۔ یہ بھی ہے کہ کسی بھی متعینہ سچائی کی تعریف اکہری اور خود کفیل سمجھی جاتی ہے۔

آج کا ذہن اسے قبول نہیں کرسکتا۔خصوصاً عورتوں کے باب میں جو روایتی سچائیاں قائم کی جاتی رہی ہیں وہ اپنے آپ میں وزنی نہیں ہیں اور آئے دن ان کے کھوکھلے پن کا راز فاش ہوتا رہتا ہے۔

یورپ میں تانیثیت اٹھارویں صدی کے ادبی مطالعات کی شق بن گئی ہے اوراس سلسلے میں اس پر بڑا زور دیا جارہا ہے۔اس ضمن میں K.K.Ruthren نے اپنی کتاب Feminist Literary Studies میں Told کے حوالے سے لکھا ہے کہ:-

"اگر تانیثیت ۱۹۷۰ء اوراس کے بعد کے حوالے سے دیکھی جائے تواس کی غایت یہ ہے کہ دونوں جنسوں میں اور ان کے رول میں ہر طرح کی یکسانیت ہو۔لیکن اٹھارویں صدی کی کسی عورت نے بھی انگلینڈ میں ایسا کوئی مطالبہ پیش نہیں کیا اور اگر مقصد مساوی مواقع حاصل کرنے کے ہیں تو صرف (ایک خاتون) میری اول استون کرافٹ جو ایک سیاست داں تھیں وہی اس امر کے لئے مناسب ہوسکتی ہیں۔اگر فیمینسٹ سے مراد یہ ہے کہ کوئی خاتون عورتوں کے مسائل سے آگاہ ہے اوراس لئے رنج کا اظہار کرتی ہے یا اس میں قدرے تشدد ہے تو تقریباً تمام عورتیں ہی اس تحریک کے ساتھ ہوسکتی ہیں"

ایک دلچسپ امر یہ ہے کہ آزادی کی علمبردار خواتین خود بھی گاہے گاہے ایک پیچیدہ صورت حال سے گزرتی رہی ہیں اور یہ پیچیدہ صورت یوں پیدا ہوتی ہے کہ انہوں نے تسلیم کرلیا ہے کہ یہ سماج اور سوسائٹی مردوں کے حوالے سے جانی اور سمجھی جاتی ہے۔ ایسی صورت میں ان کا مطالبہ صرف یہ ہونا چاہئے کہ انہیں مردانہ ماحول میں بھی اسی طرح جینے کا موقع فراہم ہو جو مردوں کے مساوی ہو۔یعنی Gender کی تقسیم تو رہے لیکن حقوق یکساں ہوں۔لیکن یہ بات بہت پہلے کی ہے۔عورتوں کے بعض حلقے نے اس تصور پر نہ صرف سوالیہ نشان لگایا بلکہ اسے رد کرنے کی کوشش کی کہ سب سے پہلے ماحول،سوسائٹی اور سماج کو مردانہ بالا دستی سے نکالنا ہے۔یہ ماننا ہی غلط ہے کہ سچائیاں مرد کے دائرے میں رہ کر ہی تلاش کی جاسکتی ہیں۔یعنی سوسائٹی پر مردوں کی بالا دستی دراصل اس تصور کا نتیجہ ہے کہ یہ سوسائٹی بنیادی طور پر مردانہ ہے اور تمام زنانہ کیفیات کو چاہے وہ آزادی کا ہی تصور کیوں نہ ہو اسی دائرے میں دیکھا جاتا ہے۔تانیثیت کی

علمبردار خواتین مابعد جدیدیت کی بعض شقوں سے رشتہ قائم کرنے کے لئے شاید مجبور ہیں۔ وہ یہ کہتی ہیں کہ اس بنیادی تصور سے نبرد آزما ہوتا ہے جو مردانہ بالادستی پر مبنی ہے اور جس میں تکثیریت نہیں ہے بلکہ ایک طرح کی وحدانیت ہے جب کہ مابعد جدیدیت کسی بھی تصور کے کثیر جہتی دائرے کو ہی صحیح تسلیم کرتی ہے اور وحدت اور اکائی کے تمام تر پہلوؤں کو رد کرتی ہے۔ گویا عورتوں کے باب میں متعینہ مدارج جو مرادانہ ذہنیت سے قائم ہوئے ہیں، ان سے الگ ہونے کا نام تانیثیت یا اس کی تحریک ہے۔ جمیلہ بیگم لکھتی ہیں:-

"Feminism has, however, come a long way from earlier patterns that have categorically been displaced. The feminine phase, which had sought to identify the nature of women within a masculine ideology, gave place to the feminist liberal views of equality and the leveling of differences between the sexes. This position was held by early liberal feminists who tried to fit women into the masculine mould. It resulted in treating women as if they were men, since men continued to be the subject of discourse. This was later considered to be a false position and the difference between men and women came to be emphasized in the female phase. In spite of the current popularity of this perception in establishing differences women were moving towards the same episteme which they had sought to overthrow. In centralizing women, the attempt is to essentialize the 'truth' about women, thus scouring out social and historical differences of different women's situations, cultures and nations. Further, in creating a series of oppositional polarities, it perpetuates the

perception of women as inferior."
("Post Modernism and Feminism" by: Shirin Kudchedkar)

اس اقتباس میں جو باتیں کہی گئی ہیں بہت واضح ہیں۔ دراصل جمیلہ بیگم نے دریدا کے اس تصور کا سہارا لیا ہے جس میں Binary Opposition کے مقابلے میں تضادات کی کثرت پر زور دیا گیا ہے۔ اس لئے عورت کو مرد کی ضد کے طور پر دیکھنے کی کوشش صحیح نہیں ہے بلکہ ان کے اختلافات یا ان کا مختلف ہونا کثیر ا لجہتی ہے۔ ایسے میں محض جنسی تضادات پر ابھرے طور پر زور دینا صحیح نہیں ہوگا۔ چنانچہ اس تمام معاملے کو تانیثیت کے اعتبار سے ایک نئے تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ایسے تمام مباحث کا سوتا اس امر سے پھوٹتا ہے کہ جو تصور ثقافت، زبان، علم یا اخلاق کے بارے میں رہا ہے اسے نئے سرے سے جانچنے اور پرکھنے کی ضرورت ہے، اور نہ صرف جانچنے اور پرکھنے کی ضرورت ہے بلکہ انہیں نئے معنوں اور نئے حالات میں دیکھنا ہے۔ جمیلہ نے اہاب حسن کا بھی ایک جملہ قلمبند کیا ہے:۔

"We deconstruct, displace, and demystify the logocentirc, ethnocentric, phallocentric order of things."

دلچسپ بات یہ ہے کہ تانیثیت صرف مردانہ دائرے سے نکلنا نہیں چاہتی بلکہ اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ کسی عہد، کسی وقت، کسی لمحے کے جو تجربات ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں وہ عورتوں کے اپنے اور حقیقی تجربے سے ہم آہنگ ہونا چاہئیں نہ کہ بنے بنائے سانچوں میں ایسے تجربات کو دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرنا۔ عورتیں اب تک اپنے تجربوں کو، مشاہدوں کو، ذاتی زندگی کے واقعات کو، یہاں تک کہ اپنے ڈھکے چھپے معاملوں کو، ایک خاص اکہری سچائیاں جو مردوں کی بنائی ہوئی تھیں، ان کے پس منظر میں پیش کرنے ہی میں عافیت محسوس کرتی رہی ہیں جب کہ ایسے ڈوگماز سے تانیثیت نکلنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔ اسے بغاوت نہیں کہہ سکتے بلکہ تیزی سے بدلتے ہوئے تصور کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں اور یہ نتیجہ دین ہے اس کثیر ا لجہتی میلان کا جو عورت کی سچائیوں کے اکہرے تصور سے الگ ہے۔

اس ضمن میں ایک سوال فوکو نے بھی اٹھایا تھا اور وہ سوال قوت یا اقتدار کے حوالے سے تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ اقتدار یا قوت مرد اور مردانگی سے عبارت رہے ہیں اور اس کے متعلق جتنے بھی مباحث ہیں سبھی مردانہ، مردانہ پن اور مردانگی کے ذیل میں آتے ہیں۔ فوکو کہتا ہے کہ عورتوں کو ایسے اقتدار کے خلاف آواز اٹھانی چاہیئے۔ اس لئے کہ اس میں عورتوں کا مرتبہ ضمنی ہو جاتا ہے۔ اس ضمنی مرتبے سے عورتوں کو الگ کرنے کے لئے نہ صرف یہ کہ سوسائٹی کے ڈھانچے پر ایک نظر ڈالنی ہے بلکہ عورتوں کی ماتحتی کو بھی اقتدار کے واسطے سے نئے سرے سے دیکھنا ہے اور اس کی توضیح وتشریح کرنی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایسی صورت میں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اقتدار یا قوت کا عمل دخل کیسے ہوتا ہے اور اقتدار کی کوئی نئی تھیوری جو استحصال سے عبارت نہ ہو کیسے قائم ہو سکتی ہے؟ کیسے اس کی توضیح ممکن ہو سکے گی؟ اور اقتداری رابطے میں دونوں جنسوں کے درمیان کس طرح مفاہمت پیدا ہو سکے گی؟ اس لئے ان تمام باتوں کے لئے ایک نئی تھیوری کی ضرورت ہے۔ وہ ایک سوال یہ بھی اٹھاتا ہے کہ کیا آج کے Social sciences میں جس طرح عورتوں اور مردوں کی قوتوں اور اقتدار کے بارے میں گفتگو کی گئی ہے وہ کسی تھیوری سے بھی عبارت ہے یا ہو سکتی ہے؟ یہ سوالات اپنی جگہ پر اہم ہیں۔

Nancy Hart Stock کا کہنا ہے کہ فوکو نے اس امر پر جتنا بھی زور دیا ہو لیکن اس نے اقتداری مرحلے میں خود کوئی ایسی تھیوری نہیں پیش کی جو عورتوں کے لئے مفید ہو۔ یہی حال ساختیات والوں کا بھی ہے۔ لیوی اسٹراس نے جس طرح کے مباحث پیش کئے وہ بھی بھرپور نہیں ہیں۔

Feminism کے بارے میں دریدا کا خیال ہے کہ عورتیں مردوں کی طرح بننا چاہتی ہیں جیسے کہ کوئیڈوگمیٹک فلسفی جو سچائی جاننا چاہتا ہے۔ ردتشکیل ایسی کوئی تشکیل نہیں کرنا چاہتا۔ Feminism کی ایجاد اس کی غایت نہیں ہے۔

تانیثیت سے تعلق رکھنے والی خواتین میں Andreas Huyssen ہیں۔ انہیں مابعد جدیدیت سے بعض جگہوں پر گلہ ہے مگر مرکزی باتوں پر نہ صرف ان کا اعتبار ہے بلکہ وہ سمجھتی ہیں کہ مابعد جدیدیت نے تانیثیت کی تحریک کو آگے بڑھانے میں خاصی مدد کی ہے۔ وہ تسلیم کرتی ہیں کہ مابعد جدیدیت سے کلچر کا ایک نیا تصور ابھرا ہے اور اس تصور کے تحت چھوٹی چھوٹی چیزیں اہم بن گئی ہیں۔ سوچ اور فکر کی نئی راہیں ہموار

ہوتی نظر آتی ہیں اور نئے تناظر میں وہ چیزیں جو مستقل بن گئی تھیں ان پر ناقدانہ نگاہ ڈالنے کی سبیل پیدا ہوئی ہے۔ سمجھ اور حسیات میں بھی فرق پیدا ہوا ہے اور تجربے کا آہنگ نئے معنوں میں ابھرنے لگا ہے ایسی صورت میں ان کی نگاہ میں مابعد جدیدیت سے تانیثیت کا رشتہ از خود قائم ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ جس کثیر جہتی پر مابعد جدیدیت زور دے رہی ہے وہ مردانہ سوسائٹی کے لئے بھی ایک سوالیہ نشان ہے اور پدرانہ نظام بھی بحث کے دائرے میں آ گیا ہے۔ اس پدرانہ نظام نے عزت و ناموس، حیا، شرافت و نجابت اور عزت نفس وغیرہ کا جو تصور خاص طور سے عورتوں کے لئے قائم کر رکھا ہے وہ زیر زمیں آ رہا ہے اور ایک کھلی فضا پیدا ہو رہی ہے۔ Andreas Huyssen نے کئی جگہ مابعد جدیدیت کی کئی شقوں سے اختلاف بھی ظاہر کیا ہے لیکن مجموعی اعتبار سے وہ اسکے کلیدی نکتوں سے اتفاق کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

Andreas Huyssen نے اپنے مباحث میں جدیدیت سے مابعد جدیدیت کے فرق کو بھی واضح کیا ہے اور اپنے ایک مضمون Mapping the post modern میں کچھ تاریخی حوالے بھی پیش کئے ہیں۔ وہ اس کا احساس دلاتی ہیں کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کئی مرحلوں سے گزر رہی ہے۔ اگر ادبی تنقید کو ذہن میں رکھا جائے تو پھر ۱۹۵۰ء کے اواخر میں ارونگ ہاؤ اور ہیری لیون نے اسی کے حوالہ سے جدیدیت کا رابطہ پیش کیا تھا۔ لیکن لیزلی فیلڈ اور اہاب حسن نے ۱۹۶۰ء کے بعد ادبی لحاظ سے اسی اصطلاح کو استعمال کیا۔ حالانکہ دونوں کے تصورات الگ تھے۔ یہاں تک کہ ۱۹۷۰ء تک مابعد جدیدیت کی اصطلاح اسی طرح پھیل گئی کہ اس کے حلقہ اثر میں عمارت سازی، رقص، تھیٹر، پینٹنگ، فلم اور موسیقی نیز دوسری چیزیں آ گئیں۔ وہ یہ بھی کہتی ہیں کہ آرکی ٹیکچر اور عصری آرٹ کے مقابلے میں یہ اصطلاح ادبی لحاظ سے اتنی واضح نہیں معلوم ہوتی۔ ۱۹۷۰ء کے بعد مابعد جدیدیت امریکہ سے ہوتی ہوئی پیرس اور فرینک فرٹ کے راستے سے یوروپ پہنچ گئی۔ کریسٹوا اور لیوتار نے اسے فرانس میں استعمال کرنا شروع کر دیا تو ہیبر ماس نے جرمنی میں پھر ادبی لحاظ سے بھی اس کے خدوخال نمایاں ہوتے چلے گئے۔ یہاں تک کہ:-

" By the early 1980s the modernism/post modernism constellation in the arts and the

modernity/ postmodernity constellation in social theory had become one of the most contested terrains in the intellectual life of western societies.And the terrain is contested precisely beacause there is so much more at stake than the existence or non-existence of a new artistic style,so much more also than just the "correct" theoretical line ."

(Feminism /postmodernism by Nicholson 1990)

بہر طور نسوانیت کی تحریک کا کلیدی نکتہ یہ ہے کہ مرد کے مقابلے میں عورت کمتر سطح کی مخلوق نہیں ہے۔ یوں تو یہ بات مغرب کے حوالے سے کہی جاتی ہے لیکن مشرق میں بھی اس سے کچھ مختلف صورت نہیں ہے۔ عورتوں کے سلسلے میں ایک ایسا نظام نظروں میں ہوتا ہے جو ثقافت کے بہت سے پہلوؤں پر محیط ہے لیکن ایسی تمام تر باتوں میں پدری نظام کی بالا دستی یا مردانہ بالا دستی ایک ایسی تشکیل ہے جسے آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ لہذا ایسی Situation سے عورتیں آزادی چاہتی ہیں یہ ٹھیک ہے کہ عورتوں نے خود اس بارے میں کوئی ایک واضح موقف اختیار نہیں کیا لیکن نسوانی آزادی کے سلسلے میں اشتراک تو ہے ہی۔

عورتوں کی آزادی یا مردانہ بالا دستی یا پدرانہ نظام کی تاریخ کی طرف توجہ کیجئے تو سب سے پہلے متعلقہ امریکی تحریک پر نظر جاتی ہے ۱۷۹۲ء میں ایک خاتون Mary Wolfstone Craft نے باضابطہ ایک تھیوری وضع کی اسے Anglo American Theory کا نام دیا جاتا ہے۔ میری کی کتاب کا نام Vindication of the rights of women ہے۔ یہ کتاب ۱۷۹۲ء میں شائع ہوئی۔ یہ خاتون سیاست سے دلچسپی لینے والی تھیں اور انہوں نے مغرب میں تانیثیت کی تحریک کو باضابطہ آگے بڑھانے کی نظریاتی سطح پر کوشش کی۔

پہلے پہل تو تانیثیت عورتوں کی سیاسی اور معاشی برابری کی مقتضی تھی لیکن انیسویں صدی میں اس کا ایک قوی رخ سامنے آیا اور وہ تھا جنس سے متعلق۔ یہ تھیوری عورتوں اور مردوں کی جنسی حیثیت کے بارے میں ایک سوالیہ نشان لگاتی تھی۔ خصوصاً

اس تصور کو ابھارا گیا کہ جنسی مطابقت کے نام پر عورتوں کے ساتھ بڑی ناانصافیاں کی جاتی رہی ہیں۔ J.S Mill اور Harriet Teylor mill نے ۱۸۶۹ء میں مشترکہ طور پر ایک کتاب قلمبند کی جس کا نام تھا The subjugation of women۔ ایک عرصے کے بعد عورتوں کی ایک سیاسی جماعت WSPU کے نام سے قائم ہوئی۔ یہ عورتوں کے سماجی اور سیاسی مطالبات کو متحرک کرنے کے سلسلے میں وجود پذیر ہوئی تھی۔

بیسویں صدی تو Civil rights کی تحریکات کی صدی ہی رہی ہے۔ عورتوں نے مادرانہ حقوق کے سلسلے میں مطالبات کئے، مساوی تعلیمات اور مساوی تنخواہ کے امور سامنے آئے۔ یہ مطالبات ایسے تھے جن میں عورتوں میں کسی طرح کا اختلاف نہ تھا اور مساوات کی یہ جنگ عورتوں نے شدت سے لڑنی شروع کی۔ عورتوں کا ایک گروہ Liberal feminism کے نام سے سامنے آیا جس نے Civil rights کی تحریک کو مزید تقویت دی جس نے سماجی اور سیاسی سطح کی برابری کے حقوق کی پرجوش وکالت کرنی شروع کی۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد عورتوں نے استحصال کے بہت سارے نئے رخ کی نشاندہی کی جو سماج میں کئی شکلوں میں موجود تھیں۔ گویا ثقافت کی پوری تشکیل کو Patriarchy کی بنیادوں پر دیکھا اور سمجھا جانے لگا۔ عورتوں کا یہ خیال تھا کہ بعض ادارے عورتوں کو آزاد کرنا نہیں چاہتے۔ انہوں نے ایسی ثقافتی بنیادیں وضع کر رکھی ہیں جنہیں توڑے بغیر عورتوں کی بھلائی ممکن ہی نہیں ہے۔ چنانچہ تانیثیت کی تحریک نے سب سے پہلے مردانہ قدروں کو رد کرنا شروع کیا اور اس بات پر زور دینا چاہا کہ عورتوں کے ان کے خصوصی تجربات و مشاہدات اور ان کی صنفی ضرورتوں کے تحت سوسائٹی کی تشکیل ہونی چاہئے۔ یعنی ان کے خیال میں اب تک جو سسٹم رہا ہے وہ مردانہ تجربات اور خصوصیات کا حامل ہے اور عورتوں کی شرکت کا اس میں کوئی وجود نہیں۔ ایسی تشکیلات میں ان کے اپنے محسوسات اپنے تجربات اور اپنے اقدار کی شمولیت ممکن نہیں ہے۔ عورتیں اس بات پر زور دیتی ہوئی نظر آئیں کہ مردانہ قدریں آفاقی بنا دی گئی ہیں جب کہ "عورت محیط" قدروں کا نام و نشان نہیں ملتا۔ بعض نظریات نے عورتوں کے استحصال پر نظر ڈالنی شروع کی مارکسی تانیثیت کی تحریک نے اس بات پر زور دینا شروع کیا کہ عورتوں کے خلاف استحصال اور تشدد کی وجہ سماجی اور

معاشی تشکیلات ہیں۔ ریڈیکل فیمنزم نے اس امر پر شدت سے نگاہ ڈالی کہ عورتوں کو جنسی طور پر مرد یا مردانہ استحصال کا شکار ہونا ہی پڑتا ہے۔ جبکہ نفسیاتی فیمنزم کی تحریک یہ ثابت کرنا چاہتی ہے کہ عورتوں کی داخلیت مردانہ جنسی کلچر میں خاصی کمزور ہے۔ اور سماجیاتی فیمنزم عورتوں کے استحصال اور ان کے خلاف تشدد کو ایک سسٹم کے حوالے سے یوں دیکھتی ہے کہ پدرانہ سماج میں اور Capital society میں عورتوں کا رول ممکن ہی نہیں ہے۔

بہرطور اکثر نظریہ ساز اس بات کا احساس رکھتے ہیں کہ عورتوں کے خلاف جو بھی استحصال اور تشدد کی صورتیں ہیں وہ سب کی سب ثقافتی ڈھانچے کے اندر ہیں اور مخصوص تشکیلات کی حامل ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

"Moreover, theorists argue that women's oppression is deeply rooted in the very structures of our cultural norms. A particular feature is the existence of binary oppositions predicated on the assumed polarity of the sexes which work to under mine the feminine in a variety of instances. For example, in politics the distinction between the public (male) and the private (female) serves to exclude women from positions of social importance and authority; in language, Helene Cixious (The newly born women, 1987) has argued that gendered binary oppositions are an intrinsic part of grammar and syntax and so effect the possibilities of knowledge; in ethics, Carolgilligan (in a difference voice, 1982) has argued that care, traditionally the province of the female, is devalued in opposition to a male idea of justice."

("Key concepts in cultural theory", page 144)

مابعد جدیدیت: مباحث کے نتائج

جن مغربی مفکرین کا پچھلے صفحات میں مطالعہ کیا گیا ہے ان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی بعض شقیں خاصی نمایاں ہیں۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ اس کے اطراف کھلے ہوئے نہیں ہیں۔ یہ نکات کوئی منشور مرتب نہیں کرتے بلکہ ان سے ادبی، ثقافتی، تہذیبی، سیاسی اور اخلاقی شعبوں کے بعض نکات شدید طور پر زیر بحث آئے ہیں اور نئے مضمرات و ممکنات سے آشنا ہوئے ہیں۔ یہاں یہ ضروری نہیں کہ میں تمام امور کی نشاندہی کروں اس لئے کہ گزشتہ ابواب کے مباحث میں تفصیل کے ساتھ تمام چیزیں آچکی ہیں پھر بھی بعض پہلوؤں کا اعادہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

سب سے پہلے جو صورت ابھرتی ہے کہ کوئی فلسفہ، کوئی عقیدہ آفاقی نہیں ہو سکتا ذہن کو Globalise نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے چاہے وہ سیاسی شعبہ ہو چاہے معاشی، اقتصادی یا روحانی اور اخلاقی، ان میں آفاقیت پیدا کرنا ایک طرح کی سماجی تشکیل کا شاخسانہ ہوگی جسے Universal سطح پر قبول کرنا آسان نہ ہوگا۔

اب تک کلاسیکی سرمایہ کو عقیدت کی نگاہ سے دیکھا جاتا رہا ہے۔ اس کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن اس کے تمام پہلوؤں کو مستند اور حتمی تصور کرنا ذہن پر گرہ لگانے کے مترادف ہے۔ اس کا رد تشکیل کیا جا سکتا ہے اور اس کے قدروں کو حتمی اور مستقل نہ تصور کرتے ہوئے اسے بہت سے تنقیدی پہلوؤں سے آشنا کیا جا سکتا ہے اس لئے کہ

کلاسیکی سرمایہ بھی اتنا غیر مشکوک نہیں کہ عبادت کا درجہ دے کر اس کے کیف کا مطالعہ کیا جائے۔ اس کی ایک مثال مارکسیت سے دی جا سکتی ہے۔ کچھ دن پہلے تک مارکسیت کا تصور ایک ایسا تصور تھا جس کے آگے مذہبی اقدار بھی گھٹنے ٹیک رہے تھے اور ایسا محسوس ہوتا تھا کہ اس کے عوامل یقینی حتمی اور مستقل ہیں۔ لیکن یہ تصور اب کھوکھلا ثابت ہو چکا ہے۔ Metanarrative کے زمرے میں آکر مارکسیت کے کئی پہلو اعتبار کھو چکے ہیں۔

ایک اور روشن پہلو مغرب کے مقابلے میں دوسرے علاقوں کا غیر یعنی Other ہونا ہے اور اس غیریت میں پسماندگی کا تصور ہمیشہ نمایاں رہا ہے لیکن مابعد جدیدیت ایسے دیگر کو ہم میں مبدل کرنا چاہتی ہے اس لئے کہ آج کی قومیں حاشیے پر رہنے پر مجبور تو کی جا سکتی ہیں لیکن وہ اس قید میں رہ نہیں سکتیں۔ انہیں مرکزی حیثیت حاصل کرنی ہے۔ چنانچہ یہ صاف طریقے سے کہا جا سکتا ہے کہ حاشیوں اور سرحدوں کے باسی مرکزی مطالعے کا موضوع بن گئے ہیں۔ ماضی میں ان کے ساتھ جو بھی سلوک ہوتا رہا ہے وہ عام احساس کے تحت غیر منصفانہ اور تشدد پر مبنی تھا۔ ایسے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ حاشیے سے مرکز کی طرف رواں دواں ہیں اس طرح جنہیں مرکزی پوزیشن حاصل تھی وہ اب ان کے لئے محترم اور محفوظ جگہ نہیں ہو سکتی۔

عام نقطہ نظر سے سچائیوں پر بڑا اعتبار کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ سچائیاں ہمیشہ نام نہاد رہی ہیں۔ مرکزی حقیقتوں کی طرفداری نے چھوٹی چھوٹی سچائیوں کا گلا گھونٹنے ہی میں عافیت سمجھ رکھی تھی۔ ایسے میں چھوٹی چھوٹی سچائیاں جو قصبوں، دیہاتوں، علاقوں، کونوں اور گوشوں میں پرورش پاتی رہی ہیں انہیں نظر انداز کیا جاتا رہا ہے اور Universal سچائی کے نام پر ان سے روگردانی کی جاتی رہی ہے۔ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ سچائی universal نہیں ہو سکتی، آفاقی نہیں ہو سکتی، اس لئے کہ سچائیوں کا تعلق بھی مخصوص ثقافتوں کے حوالے سے ہی ممکن ہے اور ثقافت ہرگز آفاقی اور ہمہ گیر نہیں ہوتی۔

ایک صورت تو Simulacra کی ہے دراصل اب چیزوں کی جس طرح نمائندگی ہوتی ہے وہ بذات خود متعلقہ اشیا سے مختلف ہوتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نمائندگی کاپی یا نقش کے نام پر کچھ اور ہی شئے پیش کی جا رہی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ اشیا سے پہلے ان کی تصویریں سامنے آ جاتی ہیں جن میں حقیقت کا کوئی شائبہ نہیں رہتا۔

اشتہاروں میں یہ صورت دیکھی جاسکتی ہے۔ ٹیلی ویژن میں جس طرح اشتہارات اشیا کی نمائندگی کرتے ہیں سرے سے اصل شئے سے دوراز کار اور مختلف ہوتے ہیں۔ لہذا سچی اور حقیقی نمائندگی کا تصور محال ہے۔ بودریلار نے اس کے دوررس نتائج بیان کئے ہیں یہ دعوی کہ کوئی Image حقیقت سے قریب ہے فریب ہے۔ آئے دن کے مرحلے یہ ثابت کرتے ہیں کہ نہ تو سچائیاں ہی مستقل ہیں اور نہ ان کی نمائندگی۔ گویا مغرب نے فطرت کی تمام کیفیتوں کو مصنوعی بنا رکھا ہے۔ دراصل مابعد جدیدیت یہ تصور فراہم کرتی ہے کہ مغربی سائنس اور فلسفے نے فطری امور کو گھن لگا دیا ہے۔ چنانچہ قدیم فطری اثاثہ جو ہمیں سرشار کرتا تھا کہیں گم ہو گیا ہے۔ مابعد جدیدیت اس کی تلاش کرنا چاہتی ہے۔ اس لئے بھی کہ جن شکلوں کو بے دریغ قتل کیا گیا ہے ان کا سایہ معدوم نہیں ہوا ہے یہی وجہ ہے کہ آج لوگ ان کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ ماحولیات کی ساری بحث اس پس منظر میں کی جاتی رہی ہے۔ مابعد جدیدیت اس کا احساس دلاتی ہے کہ مغربی فلسفہ اور سائنس نیچر کے خلاف ہے اور اس امر سے بیزاری کا اظہار کرتی ہے کہ مغربی فلسفی عمومی طور پر ساری دنیا کو ایک نظر جان لینے اور علوم کو گرفت میں رکھنے کے مرض میں مبتلا نظر آتے ہیں۔

اب اشرافیہ کی جگہ عوام نے لے لی ہے۔ ایسے عوام جنہیں Subaltern کہا جانا زیادہ مناسب ہے جو مزدور بھی ہیں اور نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، مابعد جدیدیت اشرافیہ کے مقابلے میں انہیں بھی احترام کی جگہ دینا چاہتی ہے۔ گویا اب عوام اور مزدور کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مابعد جدیدیت ان کی مسیحائی پر کمر بستہ ہے۔

ایک طرف تو یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ طبقاتی نظام کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن س کے مقابلے میں مابعد جدیدیت جاتی واد یا نسل کی طرف راغب نظر آتی ہے۔ اس احساس کے ساتھ کہ اس کی بنیاد نفرت پر نہ ہو۔

سب سے بڑا پہلو زبان اور اس کے ادبیات کے سلسلے میں ہے۔ نام نہاد مہذب زبانیں، دیسی زبان اور دیسی ادب کا قلع قمع کرنے پر آمادہ نظر آتی ہیں جبکہ مابعد جدیدیت میں چھوٹی بڑی زبانوں کی تفریق لایعنی بات ہے۔ دیسی بھاشائیں اور اس کی شیلی ہر طرح ممتاز اور محترم ہیں اور ان میں پیدا ادب گردن زدنی نہیں ہے اور یہ بھی نہیں کہ ادب صرف مہذب زبانوں کی پیداوار ہو سکتا ہے بلکہ اتنے ہی قیمتی اور اہم

فن پارے بھاشا کی شیلی میں ابھر سکتے ہیں اور ابھرتے رہے ہیں۔

ہم یہ بحث کئی طرح سے اوپر کر آئے ہیں کہ مابعد جدیدیت مرکزیت کے مقابلے میں مقامیت کو بڑی اہمیت دیتی ہے پھر مرکز کے اپنے تصور کو جسے ایمان اور ایقان کا درجہ حاصل ہے رد کرتی ہے۔ لہٰذا مرکزیت کا تصور نہ تو قوی ہے اور نہ اہم اس کے مقابلے میں مقامی کیف وکم اور مقامی دھارے زیادہ اہم بن کر ابھرتے ہیں۔

اشرافیہ کی بحث میں بار بار جدّی خصائل کا ذکر کیا جاتا رہا ہے اور اس بات پر زور دیا جاتا رہا ہے کہ عظمتیں انہیں خصائل سے حاصل ہو سکتی ہیں یا ہوتی رہی ہیں۔ لیکن مابعد جدیدیت انفرادی عمل پر بھی بھروسہ کرتی ہے۔

ایک الگ باب میں میں نے تانیثیت کی بحث کی ہے۔ یہ تانیثیت دراصل پدرانہ معاشرے کی نفی پر اصرار کرتی ہے اور تمام تر مرد غالب تصورات کو غیر فطری اور استحصالی تشکیلات کا نام دیتی ہے۔ نتیجے میں عورتوں کی آزادی اور اپنے تانیثی نظام کے لئے یکا یک ایسا تصور پیش کرتی ہے جو Phallic worship کا انسداد کرتی ہے اور اس زمرے میں نسوانی آزادی کی تمام تحریکیں آجاتی ہیں۔

ادبی مباحث میں ایک بہت اہم پہلو ادبی متن کو ثقافتی متن سے الگ کرنا تھا۔ مابعد جدیدیت ایسی تفریق کو لایعنی بتاتی ہے اس لئے کہ ہر متن اپنی ثقافت کو چھپائے ہوئے ہوتا ہے اور ایک متن میں کئی متون داخل رہتے ہیں۔ اب بین المتونیت کی تفہیم کوئی دشوار گزار امر نہیں ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ جیمس جوائس نے کس طرح اپنا شاہکار ''یولی سس'' ہومر کی ''اوڈیسی'' کی عقبی زمین میں پیش کیا ہے کہ کرشن چندر کے ناول ''گدھے کی واپسی'' میں اپولس کے "The golden ass" کا پس منظر دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ ساری باتیں عمومی ہیں۔ بحث طلب معاملہ اس وقت سامنے آتا ہے جب بین المتونیت فلسفیانہ دائرہ اختیار کر لیتی ہے۔ خصوصاً مابعد جدیدیت کی بحث میں اس کے خدوخال اور اس کے مسائل شدید گہرائی کے حامل بن جاتے ہیں۔ یہیں پر یہ بات بھی سمجھ لینی چاہئے کہ ہر بیان Utterance میں مکالمہ یعنی Dialogue ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسے Dialogue ادبی کتابوں میں تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ اس سے بین المتونیت کی کارکردگی از خود نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی متن میں دوسرے متون کے دخل کو باختن لسانی ادغام (Hybrid) کا نام دیتا ہے۔

گزشتہ صفحات میں نو آبادیت پر تفصیلی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ نو آبادیت دراصل نو استعماریت کی ضد ہے۔ ایڈورڈ سعید اور بھابھا اور اسپاوک وغیرہ نے اس باب میں جو بحث کی ہے اسے دہرانے کی یہاں ضرورت نہیں۔ لیکن پس نو آبادیاتی فکر کس طرح استعماریت کے خلاف کھڑی ہے اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔ بھابھا اور اسپاوک ہندوستانی ہیں۔

زبان ہی کی بحث میں اس کا احساس دلایا گیا ہے کہ کوئی سوسائٹی اپنی سچائیوں کے اظہار کے لئے مخصوص زبان وضع کرتی ہے جو متعلقہ سوسائٹی کا پرتو ہوتی ہے۔ اسی لئے ہر زبان کا Construct اس کے ثقافتی حوالے ہی سے ممکن ہے۔ ایسے میں تمام متعلقہ امور کو اسی پس منظر میں دیکھنا اور سمجھنا ہے۔ ابھی ابھی میں نے مخصوص اور مقامی کلچر کی بات کی ہے دراصل ایسا کلچر بڑا Transparent ہوتا ہے۔ لہٰذا مابعد جدیدیت ایسی شفاف کیفیت کے ساتھ ہے۔

Metanarrative کی گفتگو کئی مفکرین کے حوالے سے ہو چکی ہے۔ لیکن یہاں میں اس کی تکرار سے یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ لیوتار نے میٹا نریٹو یا مہا بیانیہ کو رد کرنے کا جو بیڑا اٹھایا اس کا بھی ایک واضح پس منظر ہے۔ یقیناً وہ تاریخی مادیت یا مارکسی مادیت اور اس کی جدلیات کو انسانی بہبود کے لئے نیک فال تصور کرتا تھا۔ لیکن جب نتائج اور بھیانک حالات سامنے آئے تو وہ آہستہ آہستہ مارکسی محاذ سے ہٹتا چلا گیا اور اس نے تمام مہا بیانیوں کی طرف سے منھ پھیر لیا۔ دراصل اس کی نگاہ میں ۱۹۵۳ء کے برلن کے واقعات پھر ۱۹۵۶ء میں بوڈاپسٹ کا واقعہ سامنے آیا، اس کے بعد ۱۹۸۰ء میں پولینڈ کا۔ یہ تین واقعات مارکسی تصورات کو ہلا دینے کے لئے کافی تھے۔ کمیونزم کی یہی بے اثری میٹا نریٹو کا شاخسانہ ٹھہری۔

ایسے تمام نکات سے یہ مفہوم بھی نکالا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت وجود کی ارتفاعی صورتوں کو قدر کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ دراصل وجود کا ارتفاع منفی صورت واقعہ کی ہمہ گیری سے نہیں بلکہ اس کے اثبات سے ہوتا ہے۔ لہٰذا مابعد جدیدیت تمام تر ایسے افکار کو اہمیت دیتی ہے جن میں زندگی کا وہ پہلو ہو جسے ہم امنگ یا خوشی یا مسرت سے تعبیر کرتے ہیں اور اس فکر سے عوام میں سماجی اور سیاسی معنویت کا پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے۔ ظاہر ہے اگر سماج کو یکسر ہم منفی قرار دیں تو ادبیات کا کیا حال ہوگا؟ اور سماج

فی نفسہ کس منصب پر رہے گا۔ اس لئے ضروری ہے کہ ہماری فکریات کا دائرہ ہمہ گیر بھی ہو اور مثبت بھی۔ مابعد جدید رویہ کا باغیانہ ریڈیکل کردار حقیقتاً نفی کی صورتوں سے مبرا ہے اور یہی وجہ ہے کہ چھوٹی چھوٹی شئے کو مابعد جدیدیت اپنے دائرۂ کار میں رکھنا چاہتی ہے۔

دریدا اور کئی دوسرے مفکروں کے ذیل کی بحثیں لامرکزیت کا احساس دلاتی ہیں۔ بعضوں نے اسے شاید منفی رویہ سمجھ رکھا ہے۔ حالانکہ لامرکزیت دراصل ایک لازمی منبع کی تکذیب کرتی ہے اور سماج کے ہر شعبے کی حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے کسی مرکز کو لایعنی ٹھہراتی ہے۔ مرکزیت فکر کو مرکوز کر دیتی ہے، ذہن پر گرہ لگا دیتی ہے اور ہمارے عمل اور ردعمل کو محدود کر دیتی ہے ایسے میں ہم اس بات سے خوف کھاتے ہیں کہ کسی بڑی شئے کے مقابلے میں کسی چھوٹی چیز کو رکھیں جبکہ مابعد جدیدیت تمام چھوٹی قوتوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہے اور ہر چند کہ اپنی بنیادی فکر میں تفریق کا پہلو رکھتی ہے لیکن وہ معنوی لحاظ سے نہ کہ زندگی کے آداب کے طور پر۔ اس پس منظر میں ہمارا لوک ورثہ بھی جو کبھی ادنی تصور کیا جاتا تھا وہ قیمتی اثاثے کی طرح ابھرتا ہے اور لوک کتھاؤں کی روایات میں ہماری زندگی کی بہت ساری پرکشش سطحوں کی تلاش ممکن بن کر سامنے آئی ہے۔

ایک زمانے تک کسی ادب پارے میں ہم معنی کی وحدت تلاش کرتے رہے ذہن میں یہ بھی نہیں رکھا کہ شعر و ادب یا دوسرے فنون سے سبھوں کو فرحت پانے کا حق ہے۔ ایسے میں معنی کو ایک طرح سے Elite یا اشرافیہ سطح کی چیز سمجھ کر اس کے مفہوم کو اکہرا کر ڈالنے میں عافیت سمجھی۔ پہلے جن مفکرین کا ذکر آیا ہے ان میں سے اکثر نے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ معنی اور مفہوم دونوں ہی Unstable ہیں اور ان کی غیر متعینہ شکلیں ہی انہیں زندہ رکھنے کا باعث ہیں۔ جس طرح لامرکزیت مابعد جدید فکر کا بے حد اہم عنصر ہے اسی طرح معنی کی غیر متعینہ صورت بھی ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ معنی کی کثرت دراصل ہر پڑھنے والے کو اپنے طور پر مسرت حاصل کے لئے راستہ ہموار کر دیتی ہے۔ نظام صدیقی مابعد جدیدیت کے مزاج کی تفہیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

”مابعد جدید تنقید کے نئے جمالیاتی اور اقداری معیار (موٹے طور پر)

(۱) باغیانہ ریڈیکل کردار (۲) وفور تخلیقیت (۳) کثیر معنویات پاشی

(۴) متن کا لاشعور یا بین المتونیت کا تصور (۵) وجود کا ارتفاع (۶) ادب میں سماجی اور سیاسی معنویت (۷) آئیڈیولوجی (فکریات) کی ہمہ گیری (۸) معنویات اور کیفیات کی تخلیق میں فنکار، متن، قاری اور قرات کی تخلیقی کارکردگی (۹) لامرکزیت (۱۰) تفریقیت (۱۱) لوک ورثہ کا احیا (۱۲) کینن اور ہر طرح کی اتھارٹی کا زوال (۱۳) ثقافتی کثرتیت (۱۴) ذیلی متبادل طبقاتی (SUBALTERN) مطالعات پر زور (۱۵) مقامیت (۱۶) نسلی اور تانیثی رجحانات کی معنویت واہمیت، اور (۱۷) حسن پارہ کی تمام طرفوں کی واشگافی ہیں۔ نئے مابعد جدید تناظر کے اصول حقیقت اور اصول خواب کے زائیدہ ان مابعد جدید ادبی اور فکری معیاروں اور قدروں کا تعلق جدیدیت گزیدہ فرسودہ اور منجمد جمالیاتی فکر سے نہیں ہے۔ یہ یکسر متجسس، تازہ کار اور متحرک جمالیاتی اور اقداری فکر ہے۔ جدیدیت میں غیر نامیاتی جمالیات کے باعث نئی جمالیات اور نئی اخلاقیات کی نئی تخلیقیت گزار جستجو کا شعوری طور پر فقدان ہے جو عالمی نفرت سے بھری نیوکلیائی جنگ کی آتش فشاں پر کھڑی پرانی دنیا کے متبادل نئی دنیا کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کا پیغام دے سکے اور نئے مستقبل کی نشان دہی کر سکے۔"

("اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ" صفحہ ۴۰۲)

بہر حال وجودیوں نے ایک ایسی دنیا تلاش کی تھی جو ہر طرح کے مفہوم سے عاری تھی، مابعد جدیدیت میں ایسی بے معنویت بے معنی ہے۔ ہاں اسے تسلیم کرتی ہے کہ معنی کی وحدانیت گم ہوگئی ہے۔ اب بیکٹ کے لایعنی کرداروں کو کسی گودو (Godot) کا انتظار نہیں کرنا ہے، اس لئے کہ کوئی لایعنی صورت واقعہ اب اسے مغموم نہیں بنا سکتی، جو پوزیشن سامنے آئے اسے قبول کرنا اور ہنستے ہوئے قبول کرنا ہے، اسے اپنے مطابق بنانا ہے۔ اب نراجیت بھی ہے تو وہ خوش گوار احساس کے ساتھ، یعنی پژمردگی، یاس حرماں کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ مابعد جدیدیت کے ہم نواؤں کو اب کوئی یوٹوپیا تیار نہیں کرنا ہے، ہاں جو ان کی ذمہ داریاں ہیں ان کے سلسلے میں عمل پیرا ہونا ہے، کسی تعطل یا التوا کے بغیر۔ یہی ان کے لئے کار مشکل بھی ہے۔ لیکن اس کار مشکل کو سرانجام دینا بھی

ہے، گویا کلیہ یہ ٹھہرا:- شاد باید زیستن ......

وحدانیت جب باقی نہیں ہے تو Pluralism اس کا لازمی نتیجہ ہے۔ مابعد جدیدیت ثقافت کے حوالے سے اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ہر زمانے میں ثقافت سچائیاں وضع کرتی رہی ہے اس لئے کسی ایک سچائی کو ہر زمانے کے لئے ٹھیک باور کرنا درست نہیں ہے، اعتقادات میں اختلاف کی وجہ یہی ہے۔ یہاں بھی جدیدیت سے اس کا انحراف سمجھا جا سکتا ہے۔ سچائیاں بنی بنائی نہیں ہیں وضع کی جاتی ہیں، اسی طرح تمام فنون لطیفہ اپنی ثقافت سے پیدا ہوئے ہیں۔ ہر فن لطیف کی مکانی و زمانی تاریخ ہے جو اپنی متعلقہ ثقافت سے الگ نہیں ہے نہ ہی اسے الگ کیا جا سکتا ہے۔ زبان کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کا پس منظر بھی یہی ہے۔

ان مباحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک Complex صورت ہے جس نے روشن خیالی، آزادی، جنس بلکہ زندگی کے بیشتر گوشوں کو نئے اور متنوع ڈسکورس سے ہمکنار کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں اکثر مباحث کا احاطہ کر لیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

> ''مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے اس کے بارے میں معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفہ قضایا سے بحث کرتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں Postmodern condition مابعد جدید حالت لیکن پس ساختیاتی حالت نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے............ لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ

وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو ذہنی فضا بنی شروع ہو گئی تھی اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھوسے، فوکو، بارتھ، دریدا اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے............ یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی، چنانچہ اکثر و بیشتر ساختیاتی مفکرین کو مابعد مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔"

ظاہر ہے کہ یہ وضاحت مابعد جدیدیت کی تفہیم میں بہت اہم ہے۔

☆☆

اُردو مابعد جدیدیت: چند نکات

مابعد جدید صورت حال کے حوالے سے مغربی مفکرین کے افکار و آرا کے تجزیے اور استخراج نتائج کے بعد یہ امر انتہائی اہم بن جاتا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت کی صورت کیا کچھ ہو سکتی ہے یا ہونی چاہیے؟ کیا متعلقہ مغربی حوالے اردو کے لئے کافی ہیں اور اسی کے مزاج کے مطابق ہیں؟ کیا مغرب کی فضا سے ہماری اپنی فضا اتنی ہم آہنگ ہے کہ کسی ترمیم، تنسیخ یا اضافہ کی ضرورت نہیں؟ کیا ہندوستان اور مشرق کا حال وہی ہے جو مغرب کا ہے؟ کیا یہاں کا مادی اور روحانی ارتقاع مغرب کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے، یا دونوں کے مزاج اور منہاج میں فرق بھی ہے؟ کیا ثقافتیں گلوبل ہو سکتی ہیں یا ہوتی ہیں؟ یا ملکی یا علاقائی تشخص کا خمیر ہیں؟

ان کا جواب دیا جائے تو ان مباحث کا آخری مرحلہ سب سے اہم بن جاتا ہے۔ یعنی ثقافت کی بحث — غور کیا جائے تو مابعد جدید تصور کی ریڑھ کی ہڈی یہی نکتہ ہے، اس کا تجزیہ کرتے ہوئے آگے بڑھیں تو ڈور سلجھتی چلی جاتی ہے اور اردو مابعد جدید شعریات از خود تشکیل پا جاتی ہے۔

سب سے پہلے لامرکزیت اور اس کی زد میں آنے والی بنیاد پرستی کو لیجئے — اردو کے بعض معصوم نقاد یا رائے زنی کرنے والے لامرکزیت کے تصور کو ایک ایٹم بم کی طرح استعمال کر کے اپنے آپ کو محفوظ و مامون تصور کرتے ہیں۔ غوغا ہے کہ

مابعد جدیدیت مذہب بیزار ہے— اگر ہم اردو والے مسلمان ہیں تو ہمارا خدا ایک، رسول ایک اور قرآن ایک ہے— لہذا ہم Origin یا بنیاد کو ہلا نہیں سکتے۔ دریدا ہمارے ایمان و ایقان پر حملہ کر رہا ہے۔ جواب سیدھا سادا ہے۔ ترقی پسندی گزشتہ پچاس برسوں تک اردو ادب میں کمیونزم کے واضح تصور کے تحت بار پاتی رہی۔ مارکس، لینن اور دوسرے مفکرین مذہب کو افیون سمجھتے رہے۔ پھر مارکسیت اردو ادب کی ترقی پسندی اور اشتراکیت پر ایک عرصے تک چھائی رہی اور اسلام کا کیا ہوا؟ وہ تو اپنی جگہ پر قائم رہا— اس کی تکذیب کی کوئی صورت نہیں نکلی— نکل بھی نہیں سکتی تھی کہ ہندوستان کی مٹی میں تشکیک سے زیادہ اعتماد اور اعتقاد کی جڑیں گہری ہیں۔ مادی سلسلے کے مقابلے میں روحانی ورثہ زیادہ قوی ہے۔ اس کی بنت میں ہی تحرک سے زیادہ سکون اور احتجاج سے زیادہ اقبال کا عنصر ہے۔ لیکن اس کی ثقافت مغرب کی ہیجانی ثقافت سے میل نہیں کھاتی— نکتہ بس اتنا ہے کہ ہماری روحانی وراثت اکہری نہیں تکثیریت اس کا عمومی مزاج ہے۔ ٹھیک ہے کہ مسلمانوں کے نقطہ نظر سے بنیاد تو البتہ رسول اور قرآن ہی پر قائم ہے لیکن اس کے بعد بھی روحانیت کے متعدد اور مختلف سلسلے ہیں۔ بنیاد ایک ہونے کے باوجود فرقے وجود میں آئے، یعنی ایمان کی وحدت کے باوجود تکثیریت راہ پاتی رہی ہے۔ میں صرف ایک مثال سے اپنی باتیں واضح کرنا چاہتا ہوں۔ موسیقی اسلامی مزاج کے شاید خلاف ہے— تو پھر خانقاہوں کی حالت دیکھئے، وہاں سماع کی محفلیں آراستہ کی جاتی ہیں۔ قوال مختلف قسم کے اشعار موسیقی کے آلات کے ساتھ پیش کرتے ہیں، وجد اور حال کی کیفیت ایسی محفلوں کا مزاج ہے۔ ظاہر ہے یہ بات اس نقطہ نظر سے کس حد تک صحیح ہوسکتی ہے سوچنے کی بات ہے۔ لیکن حیرت انگیز طور پر اکثر صوفیا سماع کو جائز اور حلال ٹھہراتے رہے ہیں۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کے ملفوظات ''فوائد الفواد'' میں کئی مجلسوں میں سماع کی خوبیوں کا ذکر ملتا ہے۔ یہ بھی بحث ملتی ہے کہ بعض لوگ اسے ناجائز سمجھتے ہیں لیکن سلطان المشائخ حضرت خواجہ نظام الدینؒ کے نزدیک یہ ناجائز نہیں ہے۔ اس تذکرے کا مقصد صرف یہ ہے کہ بہت سی باتیں جن کا تعلق مذہب یا عقیدے سے ہوتا ہے وہ ہمیشہ اکہری سچائی کی طرح تسلیم نہیں کی جاتیں۔ یہی وجہ ہے کہ کسی ایک مذہب میں بھی اعتقادات کے کتنے ہی Shades ملتے ہیں۔ میرا مدعا یہ ہے کہ دریدا Origin کے سلسلے میں اپنی فلسفیانہ رائے

پیش کرتا ہے اور مغرب کے فلسفے کوز د میں لیتا ہے تو وہ اس کا اپنا معاملہ ہے۔ اردو کے حوالے سے یہ بات واضح طور پر کہی جا سکتی ہے کہ اس کے متعلق سچائیوں کے سلسلے میں بہت سے اختلافات کی گنجائش ہے اور اسی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مذہب میں بھی کسی معاملے میں کثرت تعبیر کا پہلو نکلتا رہتا ہے۔ مختصر یہ کہ دریدا کے تصورات سے ہمارے اپنے عقیدے پر ضرب نہیں پڑ رہی ہے بلکہ ایک طرح سے تقویت کا احساس ہوتا ہے کہ جہاں مذہبی معاملات میں بنیاد پرستی غلو کی حد تک چلی جاتی ہے تو مختلف مذاہب میں ایک کشمکش کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ کمتر اور بہتر کی بحثیں شروع ہوتی ہیں اور معاملہ فسادات تک پہنچتا ہے۔ اس وقت انسان اور انسانیت کے تمام اوصاف معدوم ہو جاتے ہیں اور مذہب اور عقیدے کے نام پر تشدد اور قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ لہذا یہ بات صاف ہونی چاہئے کہ ہر شخص کو اپنے عقائد کے سلسلے میں آزادی ہونی چاہئے اور بہتر اور کمتر کے مباحث چھیڑ کر زندگی کو پر تشدد بنانے کی صورت سے بہر طور نجات ملنی چاہئے۔ چنانچہ مابعد جدیدیت ایک طرح سے Tolerance کا سبق دیتی ہے جس میں تشدد کی کوئی گنجائش نہیں۔ خوشگوار زندگی کے لئے Plurality لازماً بہتر معلوم ہوتی ہے۔ جس میں تعصب کا انسداد ہوتا نظر آتا ہے۔ لہذا اردو مابعد جدیدیت مذہب سے ٹکراتی نہیں ہے بلکہ مذہب کو انگیز کرنے کی صلاحیت پیدا کرتی ہے اور مذہب اور عقیدے کے حوالے سے یہی ہمارا ثقافتی منظر نامہ ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بالکل صحیح کہا ہے:-

> " ادبی قدر قدر محض نہیں ہوتی یہ معنی کی حامل ہوتی ہے اور معنی کا سرچشمہ زندگی اور سماج کا تجربہ اور اس کے مسائل ہیں۔"

ظاہر ہے مذہب سماج کے اندر کی شئے ہے۔ لہذا اس کے بھی اپنے مسائل ہیں ان مسائل کو حل کرنے کے لئے ذہن کو حد درجہ لچکدار بنانا پڑتا ہے تاکہ مختلف اقدار حسن میں روحانی اقدار شامل ہوں، اپنی اپنی جگہ بنا سکیں۔ گویا اردو مابعد جدیدیت اپنی تھیوری اور آئیڈیولوجی کے تحت عقیدے کی بھی پرتیں کھلی رکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ مذہبی عناصر جب شعر میں ڈھلتے ہیں تو یہ خوبی ثقافتی حوالے سے از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ جسے مختلف شعرا کے کلام سے ثابت کیا جا سکتا ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت میں کسی بھی نظریے کو حتمی تصور کرنا

درست نہیں ہوگا اس سے جو فضا بنتی ہے وہ بہت نمایاں ہے یعنی فنکار آزاد ہے کہ وہ اپنے طور پر چیزوں کو دیکھے، سمجھے اور پیش کرے۔ جبر کی کوئی صورت نہیں۔ اسے اپنی روش اختیار کرنے کی پوری آزادی ہے۔ زندگی کی کشادگی اسے موقع فراہم کرتی ہے کہ وہ ازخود ردوانتخاب کے مرحلے سے گزرے۔ ظاہر ہے یہ ردوانتخاب بھی اس کی اپنی سوسائٹی کے مزاج کے مطابق ہی ہوگا۔ نتیجے میں تخلیقیت اور آزادی میں مابعد جدیدیت کوئی اختلاف پیدا کرنا نہیں چاہتی۔ ظاہر ہے یہ صورت اردو مابعد جدیدیت کے لئے انتہائی سودمند ہے۔

مغرب کی اگر یہ فکر ہے کہ تاریخ ہموار نہیں ہے تو اس کی ہر صورت کوئی ارتقاپذیری کی خبر دیتی ہے۔ لیکن تاریخ معکوسی صفت بھی اختیار کرسکتی ہے۔ آج جو کچھ ہو رہا ہے اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اسے تاریخی ارتقا کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ مابعد جدیدیت اسی سبب سے تاریخ اور ادب میں حد فاصل قائم کرنے کی مخالف نظر آتی ہے ہر چند کہ یہ نظریہ نیا بھی ہے اور مغربی بھی، لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ ادبی تخلیقات سے تاریخ کا جو عطر نکلتا ہے وہ زیادہ شفاف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب اپنی ثقافت کی جڑوں میں پیوست ہوتا ہے اور تاریخ اس سے کچھ الگ نہیں ہوتی۔ لہٰذا اگر یہ کہا جائے کہ ادب اور تاریخ کی حدیں متحد ہوتی ہیں یا ہو جاسکتی ہیں تو یہ کوئی مصنوعی امر نہیں ہے۔ قرار واقعی یہی کیفیت اپنی اصل میں موجود ہے۔ بہت سا ادبی لٹریچر اپنے وقت کی گواہی دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ادب اپنے وقت کو سمیٹ لیتا ہے اور یہ وقت اس متعلقہ زمین سے ہوتا ہے جہاں یہ ادب پیدا ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ مان لینے میں کوئی قباحت نہیں کہ مابعد جدید اردو شعریات تاریخ اور ادب کا رشتہ نئے سرے سے قائم کرنے کی طرف راجع ہے۔

کئی مفکرین نے اس کا احساس دلایا ہے کہ ریاست اور اس کی حکمرانی ہمیشہ اطمینان بخش نہیں ہوتی بلکہ اس کی سرشت میں تحکمانہ، جابرانہ عمل ہوتا ہے حالانکہ اسے ریاست کے باسیوں کی بھلائی کی فکر ہونی چاہیے۔ لیکن جبر کا لامتناہی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مابعد جدیدیت ریاست کی ایسی کیفیت سے ٹکرانا چاہتی ہے۔ اردو کی مابعد جدید صورت میں اسے اپنانا غیر ضروری نہیں معلوم ہوتا ہے اس لئے ہمارے یہاں ریاستیں جس طرح حکمرانی کرتی نظر آتی ہیں ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی

جابرانہ روش تیز تر ہوتی جارہی ہے۔Protest Literature کی یا بغاوت کا ادب کی تخلیق کا یہی سوتا ہے۔ جبر کے خلاف فنکار کا سینہ سپر ہونا کوئی غیر ادبی عمل نہیں ہے۔ مابعد جدید ادبی رویہ ایسا کوئی حکم نہیں لگاتا کہ ادیب کو اس دائرے میں داخل نہیں ہونا چاہئے۔

یہی صورت معاشرے کی ہے جہاں بالادستی عام ہوتی ہے۔ قوت کا مظاہرہ کھل کر کیا جاتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں بڑی طاقتیں چھوٹی طاقت کو ہڑپ کرنا چاہتی ہیں۔ اگر یہ ممکن نہیں ہے تو کم از کم اسے حاشیے پر رکھنا چاہتی ہیں۔ مابعد جدید معاشرے میں ایسے چھوٹے بڑے کا امتیاز اور اس بنیاد پر نازیبا سلوک مستحسن نہیں۔ اردو مابعد جدیدیت میں ایسی صورت کو اپنانے میں کوئی قباحت نہیں معلوم ہوتی۔

مغربی مفکرین خصوصاً اہاب حسن کے ڈسکورس میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں یاد رکھنے کی بات ہے کہ مغرب کی جدیدیت اردو جدیدیت سے بالکل مختلف تھی۔ یہاں جدیدیت عبارت تھی انسان اور فرد کی اس داخلی دنیا سے جس میں قنوطیت کی حکمرانی تھی، ایسی قنوطیت جس میں مریضانہ ذہن کا صاف عکس نظر آتا ہے۔ نراجیت، بے چہرگی، تنہائی، خوف، حرماں نصیبی احساس جرم، اجنبیت، ذات پرستی اس کے صاف عناصر معلوم ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ تمام باتیں انسان کو اور اس کے ذہن کو ناکارہ بنا دینے کے لئے کافی ہیں۔ چونکہ یہ جدیدیت ترقی پسندی کے خلاف کھڑی تھی اس لئے خارجیت کو راہ پانے کی اجازت نہ تھی۔ جبکہ زندگی جہاں داخلیت سے عبارت ہے وہاں خارجی زندگی کے احوال بھی نظر انداز نہیں کئے جاسکتے۔ ہماری ثقافت کا بھی یہی تقاضہ ہے کہ زندگی کے متنازعہ داخلی طور اور خارجی پہلوؤں پر نگاہ رکھی جائے۔ اگر ترقی پسندی داخلیت کو یکسر نظر انداز کرتی تھی تو جدیدیت خارجیت کو۔ اس ٹکراؤ میں ثقافت کا چہرہ اور سوسائٹی کا تشخص مسخ سا ہو کر رہ گیا۔ مابعد جدیدیت ان دونوں انتہاؤں کے ادغام پر قائم ہے۔ اسے کسی چیز کو رد کرنے یا قبول کرنے کی اتنی فکر نہیں بلکہ فکر یہ ہے کہ زندگی کی پوری کیفیت گرفت میں آجائے۔ لہذا مابعد جدیدیت لازماً تخلیقات کا جشن جاریہ ہے جس میں کوئی خارجی رخنہ منشور کی صورت میں نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ یہ احساس دلاتے ہیں کہ:-

''مابعد جدیدیت سرے سے لیک دینے، فارمولے وضع کرنے یا تخلیق کار کے لئے ہدایت نامے جاری کرنے کا فلسفہ ہے ہی نہیں۔ اس میں زندگی، سماج، ثقافت سے جڑنے والی بات بھی ادب کی نوعیت اور ماہیت کی بصیرت کے طور پر کہی گئی ہے نہ کہ اوپر سے لادے ہوئے کسی پروگرام یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر۔ یعنی یہ کہ ادب ہے ہی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ نئی ادبی فکر کی ایک بڑی دین ہے ہی یہی کہ ادبی قدر سماجیت اور تہذیبی حوالے سے مبرا ہو ہی نہیں سکتی۔''

مابعد جدیدیت کا ایک اہم ایجنڈا حقوق انسانی اور شخصی آزادی بھی ہے یعنی س کے دائرے میں وہ عوامل ہیں جو نہ صرف انسانیت کے فروغ کا سبب ہیں بلکہ ان کے خلاف جو بھی محاذ ہے اس سے برسر پیکار ہیں۔ اس لئے ایک اچھے نظام کی خوبی یہ ہے کہ وہ کس حد تک انسان کے حقوق کی حفاظت کرسکتا ہے یا کرتا رہا ہے۔ یہیں سے وہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ شخصی آزادی بھی احترام کی چیز ہے۔ چنانچہ مابعد جدیدیت کا یہ رخ ایسا نہیں ہے کہ اردو مابعد جدیدیت اس سے اکتساب نہ کرے یا اس کی راہ پر نہ چلے۔ علم وادب میں اچھے نظام کی اگر پذیرائی ہوتی ہے تو یہ کسی حال میں غلط نہیں ہے۔ وہ لٹریچر قابل لحاظ ہوسکتا ہے جس میں انسان کی آزادی کی فضا ہو اور جہاں اس باب میں تکدر ہے مابعد جدیدیت اسے دفع کرنے کی سعی کرتی نظر آتی ہے۔

چنانچہ اگر کسی نظام میں ایسا ہو کہ نہ تو حقوق انسانی کا پاس رکھا جا رہا ہو اور نہ ہی شخصی آزادی کی کوئی صورت نکلتی ہو تو ایسے نظام میں جو بھی سیاست ہے یا سیاسی کارکردگی ہے وہ ناقص سمجھی جائے گی۔ کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت اس رویے کو بہت آسانی سے اپنا سکتی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادانہ طور پر ان امور کو اپنے ادب میں نشان زد کرتا ہے اور حقوق انسانی کے لئے اپنے قلم کو جنبش دیتا ہے تو اس کی پذیرائی فطری معلوم ہوتی ہے۔

مہابیانیہ کی بحث اوپر بھی آ چکی ہے۔ کئی مغربی مفکرین کے حوالے سے خصوصاً لیوتار کی بحث میں مہابیانیہ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ آج اس کا زمانہ نہیں ہے۔ میں نے

شروع ہی میں جہاں ثقافت سے بحث کی ہے وہاں عقیدے کی بھی بحث اٹھائی ہے۔ ایسے عقائد جو انسانی فلاح کے لئے رخنہ ہوں، زندگی کو طہارت نہیں بخش سکتے ہوں، اپنے آپ کو خود کفیل سمجھتے ہوئے دوسروں کو زد میں لیتے ہوں تو یہ مہابیانیہ کا ہی ایک پہلو ہے۔ لہٰذا اگر مابعد جدیدیت انسان کے بہترین جذبوں سے ٹکرانے والے مہابیانیہ کے خلاف کھڑی ہے تو یہ بات سمجھی جاسکتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے بیانیہ میں صداقت زیادہ ہوسکتی ہے ان میں تکثیریت کا پہلو بھی ابھر سکتا ہے اس لئے اردو کی مابعد جدیدیت اپنے عقیدے کے تحفظ کے ساتھ ساتھ انسانی حقوق کی پامالی کے کسی بھی مہابیانیہ سے ٹکراسکتی ہے میرے نقطہ نظر سے یہ کوئی غلط بات نہیں ہوگی۔

اگر مابعد جدیدیت مخصوص اور مقامی کیف وکم کو اہمیت دیتی ہے تو یہ بات بھی فہم سے بعید نہیں اس لئے کہ کسی بھی بڑے پس منظر میں وہ صورت جسے مقامی کہتے ہیں اگر قطعی اوجھل ہو جائے تو یہ کبھی مستحسن بات نہ ہوگی۔ مقامیت وہاں زیر ہو جاتی ہے جہاں بعض بڑے عالمی مناظر سامنے آ جاتے ہیں ان کی چکاچوند کرنے والی کیفیتیں مقامیت کو ایسے ہالے میں لے کر صفر کے درجے تک پہنچا دیتی ہیں۔ یہیں سے مقامیت میں ایک طرح کا گہن لگنا شروع ہو جاتا ہے اور لازماً مقامی باشندے اپنے طور طریقے، رسم و رواج کے سلسلے میں احساس کمتری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مابعد جدیدیت ایسی صورت کو رد کرتی ہے۔ کچھ عرصہ پہلے بدنام مصنف سلمان رشدی نے لکھا تھا کہ ورنا کولر زبانوں کا ادب لازماً طور پر پس ماندہ ہے۔ یہ ناعاقبت اندیشی اسی فکر کا نتیجہ ہے جو کسی بڑے پس منظر میں کوئی چھوٹا منظر گم ہو جاتا ہے۔ حالانکہ مقامی کیف و کم رکھنے والا ادب کئی لحاظ سے اہم ہوسکتا ہے۔ اس کی کتنی ہی مثالیں سامنے ہیں۔ آخر رابندر ناتھ ٹیگور تو ایک مقامی زبان ہی کے ادیب تھے۔ لیکن ان کی اہمیت سے کس کو انکار ہوسکتا ہے۔ چنانچہ اردو مابعد جدیدیت میں اس نظریے کی حمایت کی جائے تو غلط نہ ہوگا۔ مجھے گوپی چند نارنگ کے اس خیال سے کلی اتفاق ہے کہ:۔

> "مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابہ اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔"

اس سے یہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ جڑوں کی تلاش میں داستانیں اور لوک کتھائیں کتنی اہم بن جاتی ہیں۔ پس نوآبادیات کے نکات کس حد تک محترم ہیں اور ادب، فن اور علم نیز دوسرے شعبے کس حد تک مابعد جدیدیت کے ڈسکورس میں مسحور کن ہیں۔ دیوندر اسر نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ:-

> ''مابعد جدیدیت نے جدیدیت اور نوآبادیاتی دور میں مقبول تاریخ کی خطی اور افقی روایات کو رد کردیا ہے۔ مابعد جدیدیت نے مشرقیت (Orientalism) کے نوآبادیاتی تصور اور جدیدیت کی آفاقیت کو رد کرتے ہوئے مشرق کی ثقافتوں کو مغرب مرکوز تاریخ نویسی سے آزاد کرنے کا اہم فریضہ سرانجام دیا ہے۔''

ان باتوں کو ذرا آگے بڑھایئے تو محسوس ہوگا آج کی اردو مابعد جدیدیت برہمنی نظام کے مقابلے میں دلت کو اہمیت دینے پر کمربستہ نظر آتی ہے۔ ہمارے یہاں سیاہ فام افریقی کا کوئی مسئلہ نہیں لیکن پچھڑی جاتیوں (ذاتوں) کا سنگین معاملہ ضرور ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ پریم چند کے بعد آج کا اردو لٹریچر اس کی طرف شدومد سے متوجہ ہوا ہے۔ ناولوں اور افسانوں کی بحث میں یہ پہلو دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہاں یہ احساس دلانے کی کوشش کہ اردو مابعد جدیدیت چمکتی ہوئی Established چیزوں کی طرف نہیں دوڑ رہی ہے بلکہ انہیں روشنی بخشنا چاہتی ہے، جن کے اردگرد تاریکیاں پھیلا دی گئی ہیں۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور اُردو شاعری

جدید ترین شعریات کا اطلاقی منظر نامہ بہت سے جہات سے عبارت ہے۔ یہ منظر کہیں بہت نیا ہے اور کہیں بہت مخلوط انداز میں نمایاں ہے۔لیکن یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ شعریات کے نئے مباحث نئی تھیوری سے ابھرے ہیں۔جن میں لسانی پہلوؤں کا احاطہ غیر معمولی انداز اختیار کر چکا ہے۔نہ تو ترقی پسند شعریات میں ایسا کچھ تھا نہ ہی جدیدیت میں ۔اس کے بعد کی صورت بہت پیچیدہ ہو چکی ہے۔اگر ہم جدید ترین شعریات کے اساسی اور بنیادی لسانی افکار کا جائزہ لیں تو معمولی سی بات بھی گہرائیوں میں اتر کر نئی معلومات سے لیس ہونے کی طرف راغب کرے گی اور زیادہ گفتگو متن اور متون کی سطح پر ہوگی ،اور محتویات ،خیالات اور افکار کی بھی اپنی اہمیت ہوگی۔یہی وہ مرحلہ ہے جہاں سے مابعد جدیدیت کے باب میں غلط فہمیوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اور اس کے دوسرے بہت سے نمایاں نکات بھی پس پشت چلے جاتے ہیں یا ڈال دئے جاتے ہیں لیکن نئی شعریات ایک بار ہمیں اپنی جڑوں سے وابستہ کرنے ،اپنی تہذیب اور ثقافت کا امین اور محافظ بننے ،اپنی علاقائی بولی ٹھولی اور دوسری وراثتوں کا تحفظ کرنے ،اعتقادات کے اختلاف کو برداشت کرنے ،رنگ ونسل کی بنیاد پر مصنوعی درجات کو ختم کرنے ،اپنی ذات میں گم ہو کر ذہنی پژمردگی اور قنوطیت کے خلاف صف آرا ہو کر مثبت انداز زندگی اختیار کرنے اجتماعی راہ ورسم بڑھانے ،منجمد

سچائیوں سے ٹکرانے اور ان کے متنوع اور بدلتے ہوئے پہلوؤں پر نگاہ رکھنے کی تلقین کرتی ہے۔ یہ سارے امور ہماری آنکھوں سے اوجھل رہتے ہیں اور ہم تکنیکی مباحث میں الجھ کر جدید ترین شعریات کے کھلے ہوئے مثبت پہلوؤں سے بے خبر رہتے ہیں۔ میرا اپنا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی شعریات ہے تو اس کی تعبیر زندگی اور اس کے اثبات سے ہوتی ہے اور اس فکر کا کوئی رد ممکن نہیں۔

ایک زمانہ تھا کہ وجودی فلسفہ کی یلغار کے سبب زندگی اور اس سے متعلق ادب سکڑ سمٹ گیا تھا۔ زندگی کے نہاں خانے میں جھانکنے کا عمل اتنا تیز ہوگیا کہ باہر کی تمام روشنیاں اور رونقیں معدوم ہوگئی تھیں۔ ہوسکتا ہے بلکہ ہوا بھی کہ اس اندازِ فکر سے بھی ادب کے کئی نئے زاویے سامنے آگئے، جو یقیناً معیاری بھی ہیں لیکن اس ذہنی رویہ کے ساتھ تادیر چلتے رہنا اندھے کنوئیں میں چھلانگ لگاتے رہنا ہے۔ لہٰذا مابعد جدید رویہ نفی کو اثبات میں بدلتا ہے تو اس میں نقصان کا کوئی پہلو نہیں ہے۔

اس طویل تمہید سے یہ نہیں سمجھنا چاہئے کہ میں مابعد جدیدیت کا کوئی منشور مرتب کررہا ہوں۔ بلکہ میرا مدعا یہ ہے کہ نئی تھیوری کے اطلاقی پہلوؤں پر ایک نگاہ ڈالوں اور شاعری کا پچھلا سرمایہ بھی نگاہ میں رکھوں۔ اس باب میں ایک انتہائی اہم تحریر کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ میری مراد ابوالکلام قاسمی کے مضمون ''مابعد جدیدیت: اصول اور طریقہ کار کی جستجو'' سے ہے۔ اس کے بعض نکات توجہ طلب ہیں۔ میں چند نکات یہاں پیش کررہا ہوں:-

(۱) مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے۔

(۲) مابعد جدیدیت کا ایک امتیازی پہلو ادب کی آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کی بجائے مقامی، تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی ہے۔

(۳) مابعد جدیدیت میں قدیم قصے کہانیوں، داستانوں اور دیومالا کی معنویت زیادہ بڑھ گئی ہے، کیوں کہ زندگی کا ہر معنی معاشرے اور ثقافت سے صورت پزیر ہوتا ہے۔ ادھر افریقہ میں سیاہ فام شاعری کا فروغ، ہندوستان میں دلت لٹریچر کی فراوانی اور بیشتر زبانوں میں نسائی ادبی رویوں پر اصرار اسی مابعد جدید صورت حال کی ترجمانی کرتا ہے۔

(۴) حوالہ خواہ تلمیح کا ہو، اپنی زمین سے وابستگی کا یا کہاوتوں اور دیومالائی قصوں کا، ان

سب کو ماضی کی بازیافت کا نام دینا ہی مناسب ہوگا۔

ان نکات کے ساتھ ساتھ میں اپنے طویل مضمون ''اردو ادب میں جدید ترین رجحان: مابعد جدیدیت'' (مطبوعہ ''استعارہ'' اکتوبر، نومبر، دسمبر ۲۰۰۰) کی طرف بھی توجہ دلانا چاہتا ہوں، جس میں متذکرہ بالا نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔

ایسے تمام مباحث کو ذہن میں رکھئے تو ہر زمانے کے ادب پر مابعد جدیدیت کے نقطہ نظر سے بحث ہو سکتی ہے، بلکہ ہو گی ہی، اس لئے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد، زمانے یا رجحان میں قید نہیں یہ زمان و مکان کے بے حد وسیع تناظر میں اپنا کام سرانجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک جھلک تو بہت پہلے گوپی چند نارنگ کے مضمون ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں'' (سوغات، ستمبر ۱۹۹۱ء) میں نظر آئی تھی۔ لیکن ان کا زیادہ تفصیلی مطالعہ کربلا کو ایک استعاراتی نظام کے حوالے سے سمجھنے میں سامنے آیا۔ دراصل یہ مطالعات ایک خاص عقبی زمین میں کیے گئے تھے لیکن ان پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ حالانکہ شافع قدوائی نے فیض سے متعلق گوپی چند نارنگ کے متذکرہ مضمون پر اچھی خاصی روشنی ڈالی ہے۔ شافع نے ہی حامدی کاشمیری کے تجزیہ سحرالبیان کی طرف توجہ دلائی، جس میں تنقید کی جدید اطلاقی صورت نظر آتی ہے۔ اور تو اور انہوں نے جدیدیت کے سب سے بڑے علمبردار شمس الرحمٰن فاروقی کے انگریزی مضمون ''آب حیات'' کا ذکر کیا ہے جس میں جدیدیت کہیں نظر نہیں آتی بلکہ تنقید کا مابعد جدید رویہ زیادہ واضح ہوا ہے۔

قدیم اردو شاعری کے وسیع اور بیش بہا سرمایہ پر ایک نظر ڈالئے تو بہمنی دور (۱۵۲۵ء-۱۳۵۰ء) کے فخر دین نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' اردو کی پہلی مثنوی اور قدیم ترین شاعری کا نمونہ سمجھی جاتی ہے۔ اس میں جس طرح ہندو صنمیات در آئے ہیں ان کا مطالعہ مابعد جدید رویہ چاہتا ہے تاکہ ہندوی مسلمانی تہذیب کا عکس واضح ہو سکے۔ یہ اس طرح کی بازیافت کا موقع فراہم کرتا ہے جس کی ضرورت آج زیادہ محسوس کی جا رہی ہے۔ اس طرح قدیم شاعری جو بہمنی جو دور کے علاوہ عادل شاہی اور قطب شاہی دور سے متعلق ہے اپنی کلی تفہیم کا جدید ترین رویہ چاہتی ہے۔ اگر بعض فکری مباحث کو منہا کر لیا جائے تو اردوئے قدیم کی شاعری کی تفہیم کا مستحسن کام سرانجام دینے والے سب کے سب مابعد جدید رویہ کے حامل ہیں جن پر الگ الگ لکھنا طوالت

چاہتا ہے جس کا یہاں موقع نہیں ہے۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ ابتدا سے لے کر ولی تک کا کلام نہایت آسانی سے مابعد جدیدیت کے کچھ اور اصول اور ضابطے کے تحت تجزیہ میں آ سکتا ہے۔ بلکہ جیسا میں نے اظہار کیا بغیر اس اصطلاح سے آشنا ہوئے بعض یہ اہم کام سرانجام دیتے رہے ہیں۔ آگے بڑھئے تو تنقید کا ایک محترم نام شمیم حنفی ذہن میں آتا ہے۔ واضح ہو کہ موصوف کو مابعد جدیدیت سے ایک طرح کی کد ہے۔ وجہ جو بھی ہو، ان کی تحریر دیکھئے، میر اور غالب کے حوالے سے ہے:-

> ''ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنے کا ہنر خوب ہے مگر آخری تجزیے میں تو یہی دیکھا جائے گا کہ ہمارے شخصی اور اجتماعی وجود کے سیاق میں اس ایک مضمون کی اور اس مضمون سے وابستہ رنگوں کی بساط کیا ہے۔ میر اور غالب میں یہ امتیاز مشترک ہے کہ ہمارے اپنے زمانے کی حسیت اور ہمارے تجربوں کی کائنات پر دونوں کا سایہ ایک جیسا طویل اور گہرا ہے، دونوں ہمارے لئے یکساں طور پر بامعنی ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ دونوں کے شعور کی یکجائی سے ایک مسلسل بڑھتے پھیلتے ہوئے دائرے کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس دائرے نے ہمیں ہر طرف سے گھیر رکھا ہے۔ میر کے انتقال (۱۸۱۰ء) کو دو صدیاں پوری ہونے کو ہیں۔ غالب کی پیدائش (۱۷۹۷ء) کو دو سو سال گزر چکے ہیں مگر ہمارا اپنا شعور بھی ابھی ان کے دائرے سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہے۔''

اس اقتباس میں کئی باتیں توجہ طلب ہیں:-

(۱) ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنے کا ہنر خوب ہے — دراصل نئی اصطلاح میں گفتگو کی جائے گی تو بین التونیت کے حالیہ دقیق مسائل سامنے آئیں گے۔ ظاہر ہے کہ اس کا تعلق مابعد جدیدیت کی اطلاقی صورت سے ہوگا۔

(۲) میر اور غالب کے مشترکہ امتیاز کا سایہ گہرا اور طویل اس حد تک ہے کہ حالیہ حسیت پر وہ محیط ہے — مابعد جدیدیت کا نکتہ یہاں بھی ہے کہ کوئی شاعر حتیٰ کہ میر و غالب بھی اپنی تخلیقات میں نہ تو یکسر آزاد ہیں اور نہ ہی دوسرے تخلیق کار کو آزاد رکھ سکتے ہیں۔ یہاں تک کہ جدید حسیت میں ان کے اثرات دیکھے اور محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ یہ وراثت بھی بہت آگے سے آتی ہے جو ہماری زبان اور

ثقافت کا حصہ ہے، جو کسی بھی تخلیق کو اپنے ہی دائرے میں رکھتی ہے۔

شمیم حنفی کہتے ہیں کہ ہمارا اپنا شعور بھی ابھی ان کے یعنی میر اور غالب کے دائرے سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہے— میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میر و غالب ہی کیا نئے زمانے کے شعور کی بنیاد میں وہ سارا تخلیقی سرمایہ ہے جو ہماری زبان، تہذیب اور ثقافت نے ہمیں بخشا ہے۔ کیا آج کے شعور پر اقبال نہیں ہے؟ اور اقبال کے شعور میں وہ ہندی اور اسلامی شعار نہیں ہے جس کے دائرے میں وہ شعر کہتا رہا ہے۔ ایڈورڈ سعید تو یہاں تک کہتا ہے کہ دریدا نے کسی متن میں کسی مخصوص کلچر کی پوری سمائی کا ایک طرح سے اعلان کر دیا ہے۔ نثار احمد فاروقی میر کی زبان کی بحث میں اپنے مضمون کی ابتدا میں یہ فقرے لکھتے ہیں:-

"اردو زبان کا شیر خوارگی کا زمانہ تو عوام کی گود میں یا کوچہ و بازار کے پالنے میں گزرا تھا۔ جب ذرا مسیں بھیگنے لگیں تو یہ شاعری کے پالے پڑی......"

یہ عوام کی گود اور کوچہ و بازار کیا ہے؟ یہ وہ مخصوص کلچر ہے جس کے بطن سے ہماری قدیم شاعری پیدا ہوئی اور اس کلچر کے سائے میں ارتقا پذیر ہوئی:-

کیا اور مصحفی میں کروں وصفِ لکھنو
روئے زمیں پہ اب یہ صفاہاں ہے دوسرا (مصحفی)

امیر افسردہ ہو کر غنچہ دل سوکھ جاتا ہے
وہ میلے ہم کو قیصر باغ کے جب یاد آتے ہیں (امیر)

میلا ٹھیلا کوئی نہ بچتا تھا
کھانا بے دل لگی نہ پچتا تھا (مرزا شوق)

کس کے چمکے چاند سے رخسار قیصر باغ میں
چاندنی ہے سایہ دیوار قیصر باغ میں (مرزا شوق)

ظاہر میں گو گرفتہ حسن بتاں کے ہیں
پر کیا کہیں نگاہ میں جلوے کہاں کے ہیں (داغ)

طاؤس نے دکھائے جو اپنے بدن کے داغ
روتا ہوا سحاب چمن سے نکل گیا (امیر)

زندان بے ریا کی ہے صحبت کسے نصیب
زاہد بھی ہم میں بیٹھ کے انسان ہو گیا (داغ)

عشق جس کشتی کا ہو تو ناخدا
وہ نہ آئے کس طرح طوفان میں (داغ)

حشر میں چھپ نہ سکا حسرت دیدار کا راز
آنکھ کمبخت سے پہچان گئے تم مجھ کو (جلال)

اکیلے کا کہیں دو سرکشوں سے زور چلتا ہے
دوپٹہ لاکھ سینے پر سنبھالو کب سنبھلتا ہے (جلال)

کاش شیخ و برہمن مل کر کریں کچھ روک تھام
ورنہ بھارت پر کوئی بھاری عذاب آنے کو ہے (ناظر)

میں یہاں متن یا متون میں معنی کے Gaps پر گفتگو نہیں کروں گا لیکن ان بزرگ شعرا کا مطالعہ مابعد جدید شعریات کے حوالے سے بہتر طور پر ممکن ہے۔ یہاں میں ٹھہر کر یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اگر گوپی چند نارنگ کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' پیش نگاہ رہے تو مابعد جدیدیت کے حوالے سے سید محمد عقیل، عشرت ظفر، شہپر رسول، خالد عبادی، امتیاز احمد، حامدی کاشمیری، شاہد کلیم، ش۔ کاف۔ نظام، وغیرہ کے اردو غزل اور نظم کے مطالعات کافی روشنی دے سکتے ہیں۔ پھر سدھیش پچوری

دیوندر اسر، ستیندر سنگھ نور، نظام صدیقی اور دوسروں کے مضامین اطلاقی جہات اور دوسرے امور کی تفہیم میں حد درجہ معاون ہیں۔

لیکن اب تو اردو مابعد جدیدیت کے سلسلے میں بعض امور قطعی واضح ہو چکے ہیں۔ ان میں جسے قطعیت حاصل ہے وہ ہے انسانی زندگی کو ہر ممکن سطح پر مسرت آگیں اور ولولہ انگیز بنانا۔ سارے مسائل وہاں پیدا ہوتے ہیں جہاں زندگی کو گھن لگانے والے عناصر پیدا ہو جاتے ہیں۔ چاہے وہ سیاسی بازیگری ہو، اقتدار حاصل کرنے کا مرحلہ ہو، بالا دستی کی فکر ہو، اقتصادی آمریت اور استحصال کا سوال ہو، جنسی تشدد کا پہلو ہو یا نام نہاد افضلیت کی نفسیاتی گرہ ہو۔ ان کے ساتھ ایسے امور بھی ہوں جنہیں ہم لسانی تشدد کا نام دے سکتے ہیں جہاں حقوق چھین لئے جاتے ہیں، کمزور اور پسماندہ قوموں کا استحصال کیا جاتا ہے، مذہب اور عقیدے کے نام پر معصوم بچوں، عورتوں اور بے گناہ مردوں کا قتل عام کیا جاتا ہے۔ فاشزم نئے نئے روپ دھار کر سامنے آتی ہے۔ لہذا ایسا ادب جو ایسے تمام مرحلوں کے خلاف کھڑا ہوتا ہے وہ زندگی کے مسائل اور تعبیرات سے پُر ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ دیکھا جائے کہ جہاں اردو کے حوالے سے ترقی پسندی نے اپنے طور پر طبقاتی جنگ لڑنے کی ٹھانی، استحصال کے خلاف آواز اٹھائی اور مساوات کو جاری کرنا چاہا تو ایک بڑا حلقہ اس کا گرویدہ ہو گیا۔ لیکن جلد ہی بعض طاقتوں نے اس طرح سر اٹھانا شروع کیا جیسے کمیونزم ہی ساری مصیبتوں کا حل ہو۔ چنانچہ مختلف مینوفسٹو کے تحت زندگی کے مسائل کو دیکھنے کا یک رخا مرحلہ سامنے آیا اور زندگی کی تب و تاب غائب ہوتی نظر آئی۔ روحانی وراثت پر بھی حملے شروع ہوئے۔ یہ روحانی وراثت عقیدے کی اس آمرانہ چالوں سے بے شک دور تھی اور صوفیا کا مسلک اتحاد و اتفاق تھا۔ لیکن ایسے صلح کن، امن پسند اور قومی یک جہتی کے گیت گانے والے روحانی ادارے بھی زد میں آنے لگے۔ ادب کو یک رخا بنا کر ایک نہج پر سرپٹ بھاگنے کی چھوٹ دے دی گئی۔ ایسے میں صبح آزادی اور زندگی کا وہ حوصلہ مند رخ جو انسانیت کی بھلائی کے لئے اپنایا گیا تھا ادبی تشدد کا شکار ہو گیا۔ اور اس پس منظر میں جدیدیت فروغ پانے لگی جس کا تعلق مغرب کی جدیدیت جس میں روشن خیالی کا ایجنڈا تھا سرے سے معدوم تھا۔ نتیجے میں ادب پر قنوطی کیفیت طاری ہو گئی۔ داخلیت کے نام پر ایسے گل کھلائے گئے کہ زندگی کے خوشگوار خارجی عناصر دم توڑنے لگے۔ انسانی پستی کا سبق عام

ہو گیا اور مریضانہ ذہن میں بے چہرگی، لاتعلقی، اقدار کی شکست و ریخت، تنہائی، خوف اور ایسی تمام صورتوں کو شعر و ادب میں لازماً موضوع بنا کر پیش کرنے کو ہی ترقی پسندی کے رد سے تعبیر کیا گیا۔ ایسی صورت میں انتہا پسندی نے ایسی جگہ لی جہاں زندگی کی حوصلہ بخش قوتیں دم توڑ دیتی ہیں اور ایک ایسا مرحلہ آتا ہے جہاں زندگی جینا ہر مرحلے میں خود کشی کی کیفیت بن جاتا ہے۔ لہٰذا ضرورت اس بات کی تھی کہ ایک حوصلہ مند فضا قائم ہوتی جو انسانیت کی سرتاسر بھلائی پر مملو ہوتی۔ انتہا پسندی زیادہ دنوں تک پنپ نہیں سکتی۔ چنانچہ جو حشر ترقی پسندی یا اشتراکیت کا ہوا یا ہو رہا ہے وہی جدیدیت کے زوال کا بھی قصہ ٹھہرا اور مابعد جدیدیت جس کی ریڑھ کی ہڈی انسانیت اور انسان کی آزادی اور فروغ سے عبارت ہے، ادبا اور شعرا کا میلان ٹھہرے۔

یہاں یہ بات بھی واضح ہونی چاہئے کہ زندگی کی مثبت قدریں منفی صورت واقعہ کو یکسر رد نہیں کرتیں۔ زندگی کی بوقلمونی اور تنوع انسانی زندگی کے جہاں تابناک پہلو سے عبارت ہے وہاں قدرے قنوطیت کے لئے بھی جگہ ہے۔ لیکن یہ فرد کی حسیات کا معاملہ ہے۔ پوری انسانیت قنوطی محض بن جائے تو پھر زندگی کے سارے خوشگوار عوامل از خود قید ہو کر مجہول ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب میں زندگی کی سرشاری ایک ایسی روشن لکیر ہے جسے تخلیق کی عقبی زمین میں جشن کی کیفیت سے تعبیر کرنا درست معلوم ہوتا ہے۔

اردو ادب میں سرشاری، امنگ، حوصلہ مندی، اچھی زندگی جینے کا سبق، مساوات، بھائی چارگی، آزادی اور رواداری کی بے پناہ مثالیں ملتی ہیں۔ اس لئے مابعد جدیدیت کی تمام صورتوں کو یکسر کسی تاریخ سے آگے یا پیچھے متعین کرنا منطقی بات نہ ہوگی لیکن اس سے یہ صورت نہیں نکلتی کہ ہم مابعد جدیدیت کی گوناگوں کیفیتوں کو کسی مخصوص تاریخ سے نہ پہچانتے ہوئے بھی اس کے عوامل کی شدت سے کارکردگی کے پیش نظر کوئی تاریخ تو متعین کر ہی سکتے ہیں لہٰذا تمام قدیم ادب کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ نئی نسل خصوصاً جو ۱۹۸۰ء کے بعد کے آس پاس سامنے آئی اس کے یہاں ایک طرف اردو کی مثبت روایتیں سامنے تھیں تو دوسری طرف ترقی پسندی اور جدیدیت کے زوال کا منظر نامہ بھی تھا۔ نتیجے میں نئے لکھنے والوں نے زندگی کی حوصلہ مند قوتوں کو نئے افکار کی روشنی میں آزادانہ طور پر برتنے کی سعی شروع کی۔ اس

لئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ نسل مابعد جدیدیت کے تصورات سے کچھ زیادہ قریب ہے۔ دراصل یہ تصورات روشن لکیر کی طرح قدیم ادب میں بھی ملتے ہیں۔ خصوصاً دکنی ادبیات میں ایسے احساسات کی بڑی کارفرمائی ہے جہاں اتحاد کا سبق بھی ملتا ہے قومی یک جہتی کے تصورات ہیں، مذہبی رواداری کی کیفیتیں ہیں، جیو اور جینے دو کا عام خیال جاری و ساری نظر آتا ہے۔ افسوس ناک بات یہ ہے کہ ایک زمانے تک ہم نے اپنی اس روایت کو ذہنی افق پر رکھنے میں نہ صرف تغافل برتا بلکہ انہیں نظر انداز کرنے کی کوشش کی، اس حد تک کہ کبیر اور ملک محمد جائسی جیسے شاعر بھی دکنی ادب کے بعض قدیم ادبا و شعرا کے ساتھ اردو تاریخ میں جگہ نہ پا سکے۔ اب صورت بدلی تو پورا دکنی ادب ہی ہمارا ورثہ نہیں ہے بلکہ کبیر، جائسی اور اس قبیل کے دوسرے شعرا بھی ہماری وراثت کا حصہ ٹھہرے۔ اس لئے میں یہ کہتا ہوں کہ مابعد جدیدیت کے بعض پہلو ہماری روایتوں کا بھی حصہ ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ نئی نسل نے آزادانہ طور پر انہیں نہ صرف Revive کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ نئی روش کے خوشگوار امکانات کو سمیٹنے کا عزم کر رکھا ہے۔ لہٰذا وہ چند نکات جو اردو مابعد جدیدیت کے حوالے سے میں نے قلمبند کئے ہیں ان کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ کچھ مثالوں سے اپنی باتیں واضح کروں تاکہ نظری مباحث پر معاملہ ختم نہ ہو جائے اطلاقی صورتیں بھی ہماری نگاہ میں اسی طرح واضح ہوں۔

آج کی شاعری میں کئی طرح کی آوازیں ملتی ہیں جنہیں ہم مابعد جدیدیت کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ مثلاً متعینہ قدروں اور متعینہ اصولوں سے انکار کی کتنی ہی صورتیں اردو شاعری میں بھری پڑی ہیں۔ مثلاً Legitimation کے رد کے سلسلے میں کئی اشعار اس وقت ذہن میں آ رہے ہیں:-

مسیح وقت اب آئے تو بس خدا آئے
پیمبروں کی زمیں اور عذاب چاروں طرف (صدیق مجیبی)

نئے مکاں میں عقیدے کی کوئی جا ہی نہیں
خدا تو ہے پہ کہیں بندۂ خدا ہی نہیں (مظہر امام)

جنگلوں میں گھومتے پھرتے ہیں شہروں کے فقیہ
کیا. درختوں سے بھی چھن جائے گا عالم وجد کا (وہاب دانش)

جلے مکانوں میں بھوت بیٹھے بڑی متانت سے سوچتے ہیں
کہ جنگلوں سے نکل کے آنے کی کیا ضرورت تھی آدمی کو (وہاب دانش)

ہم مطمئن ہیں اس کی رضا کے بغیر بھی
ہر کام چل رہا ہے خدا کے بغیر بھی (سلطان اختر)

ان اشعار پر الگ الگ بحث کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی — ان اشعار سے یہ نہ سمجھ لینا چاہئے کہ لوگوں کے عقیدے بگڑ گئے ہیں مقصود بس اتنا ہے کہ زندگی کا سارا عذاب خود انسانوں کا پیدا کردہ ہے لیکن بحث ماورائیت کی ہوتی ہے۔ کم از کم اردو کی مابعد جدیدیت اس صورت حال سے مسلسل ٹکرا رہی ہے۔

دوسری شق جو شاعری کو ری ناوز کی شکل میں پیش کرتی ہے اور ایک طرح کا کھیل تماشہ کا انداز ہوتا ہے، وہ آج کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ اس باب میں ظفر اقبال اور عادل منصوری کے یہاں شاعری میں کھیل تماشے کے عنصر بہت نمایاں ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس میں گہری معنویت ہوتی ہے۔ اس قسم کے Playfulness کو مابعد جدیدیت کا لازمہ کہا جاتا ہے۔ اس قبیل کے چند اشعار دیکھئے:

روٹی بن کر آجاتا ہے چاند مرے چھپر کے اوپر
لال پری میرے بچوں کو عنبر تھپکی دے جاتی ہے (عنبر بہرائچی)

سمندر میں جزیرے ہیں، جزیروں پر ہے آبادی
ابھی اک شور بس کانوں سے ٹکرانے ہی والا ہے (خالد عبادی)

ہوگی نہ ماں پہ خلقت اولاد منحصر
جرثومہ حیات کو نلکی میں ڈال کر
کھٹکا دبایا اور برآمد کیا پسر (رضا نقوی واہی)

یہ کیسے دور کا سقراط ہو کے جینا تھا
بجائے زہر مجھے گالیوں کو پینا تھا (مظہر امام)

ہر اک مقام پہ کچھ دل بدل بھی ہوتے ہیں
بدلنے والے یقیناً سپھل بھی ہوتے ہیں (رؤف خیر)

وہ اپنے میاں کی وفادار تھی
مگر دل اسی پر ہوستارہا (ظفر اقبال)

مابعد جدیدیت کی شقوں میں ماضی سے رشتہ جوڑنے کی چاہت ملتی ہے اور اس سے علاقائیت کا جواز پیدا ہوتا ہے:-

دکانیں شہر میں ساری نئی ہیں
ہمیں سب کچھ پرانا چاہئے تھا (شجاع خاور)

کریں گے اس کے بزرگوں کا لوگ اس پہ گماں
غلط نہیں تھا یہ محسن رضا کا اندیشہ (محسن رضا رضوی)

سنا ہے گاؤں کے پیپل کے پاس اک پتھر
بہت دنوں سے مرا انتظار کرتا ہے (خورشید اکبر)

آج کا شاعر طئے شدہ سچائیوں کا ایک طرح سے انکاری ہے۔اس لئے کہ سچائیاں اس کی نگاہ میں ایک نہیں ہیں۔حالات،ثقافتی پہلوا سے مسلسل بدلتے رہتے ہیں۔دیکھئے نیا شاعر کس طرح نئی سچائیوں کی تلاش میں سرگرداں ہے۔

اوروں نے جو کہا ہے وہ سب سچ سہی مگر
روداد کچھ تو میری زبانی بھی لیجئے (لطف الرحمٰن)

فیض احمد فیض ہر چند کہ ایک لیریکل شاعر کی حیثیت سے معروف ہیں لیکن سچی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں پروٹسٹ کی ایک دھیمی دھیمی آنچ ہر جگہ موجود ہوتی ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی حسیات میں وہ تمام پہلو ہیں جن سے آزادانہ زندگی

کی تکذیب ہوتی ہے۔ وہ ان سے نبرد آزما رہے ہیں۔ لیکن انداز میں ایک ایسی لہک ہے جسے موسیقی سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ جی تو یہ چاہتا ہے کہ ان کی کئی نظمیں نقل کر دی جائیں لیکن یہ وہ خوش قسمت شاعر ہیں جن کی اکثر تخلیقات لوگوں کو ازبر ہو چکی ہیں۔ اس لئے صرف ایک نظم ''نثار میں تری گلیوں پہ'' پیش کرنے پر بس کرتا ہوں۔ ظاہر ہے اپنے ملک میں انتشار اور ہیجان وغیرہ کا جو عالم ہے وہ ڈھکا چھپا نہیں ہے لیکن فیض تو ان حالات میں بھی سرشاری سے اپنے آپ کو الگ نہیں کرتے اور مدھم لہجے میں ایک ایسے عہد کا انتظار کرتے ہیں جس میں زندگی کی تابناکی کے سارے مضمرات ممکن ہو سکیں۔ نظم ملاحظہ ہو:-

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں/ چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اٹھا کے چلے/ جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے!/ نظر چرا کے چلے، جسم و جاں بچا کے چلے/ ہے اہل دل کے لئے اب یہ نظم بست و کشاد/ کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد/ بہت ہے ظلم کے دست بہانہ جو کے لئے/ جو چند اہل جنوں تیرے نام لیوا ہیں/ بنے ہیں اہل ہوس مدعی بھی، منصف بھی/ کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں/ مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں/ ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں/ بجھا جو روزن زنداں تو دل یہ سمجھا ہے/ کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی/ چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے/ کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہوگی/ غرض تصور شام و سحر میں جیتے ہیں/ گرفت سایہ دیوار و در میں جیتے ہیں/ یونہی ہمیشہ الجھتی رہی ہے ظلم سے خلق/ نہ ان کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی/ یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول/ نہ ان کی ہار نئی ہے، نہ اپنی جیت نئی/ اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے/ ترے فراق میں ہم دل برا نہیں کرتے/ گر آج تجھ سے جدا ہیں تو کل بہم ہوں گے/ یہ رات بھر کی جدائی تو کوئی بات نہیں/ گر آج اوج پہ ہے طالع رقیب تو کیا/ یہ چار دن کی خدائی تو کوئی بات نہیں/ جو تجھ سے عہد وفا استوار رکھتے ہیں/ علاج گردش لیل و نہار رکھتے ہیں۔

میں فراق پر کچھ نہیں لکھنا چاہتا اس لئے کہ ان کی شاعری خود اس کا احساس

دلاتی ہے کہ ان کے یہاں اپنے ملک کی فضا کس حد تک شعری محرکات کا باعث ہے۔
میں یہاں صرف ''روپ'' کی چند رباعیاں نقل کرتا ہوں:۔

مہتاب میں سرخ انار جیسے چھوٹے
یا قوس قزح لچک کے جیسے ٹوٹے
وہ قد ہے کہ بھیرویں سنائے جب صبح
گلزار شفق سے نرم کونپل پھوٹے

ٹھہری ٹھہری نظر میں وحشت کی کرن
چھلکے چھلکے کلس ہیں مد کے جوبن
ماتھے پہ سرخ جھلملاتا تارا
کاندھے پہ گیسوؤں کا چھایا ہوا گھن

تاروں کی سہانی چھاؤں گنگا اشنان
موجوں کی جلو میں رنگ و بو کا طوفان
انگڑائیاں لے رہی ہو جیسے اوشا
یہ شان جمال، یہ جوانی کا اٹھان

ساغر کف دست میں صراحی بہ بغل
کاندھے پہ گیسوؤں کے کالے بادل
یہ مدھ بھری آنکھ، یہ نگاہیں چنچل
ہے پیکر نازنیں کہ حافظ کی غزل

کومل پد گامنی کی آہٹ تو سنو
گاتے قدموں کی گنگناہٹ تو سنو
ساون لہراہے مد میں ڈوبا ہوا روپ
رس کی بوندوں کی جھنجھاہٹ تو سنو

موتی کی کان، رس کا ساگر ہے بدن
درپن آکاش کا سراسر ہے بدن
انگڑائی میں راج ہنس تولے ہوئے پر
یا دودھ بھرا مان سرووَر ہے بدن

رشک دل کیکئی کا فتنہ ہے بدن
سیتا کے بر کا کوئی شعلہ ہے بدن
رادھا کی نگاہ کا چھلاوہ ہے کوئی
یا کرشن کی بانسری کا لہرا ہے بدن

الکوں کی لٹک میں سانپ کنڈلی مارے
پلکوں میں ہوں جیسے جھلملاتے تارے
سندر سکمار گات اوشا کی چھٹا
جوبن کے مدھ کلس پہ سورج وارے

اسی طرح منیر نیازی کو بھی خوشی کی تلاش ہے۔خوشی جو زندگی کو تابناک بناتی ہے، حوصلے دیتی ہے اور یاسیت سے دور کرتی ہے، زندگی کو مجہول بنانے سے روکتی ہے نیز اچھی طرح زندگی گزارنے کا سبق بھی دیتی ہے۔ایک نظم دیکھئے عنوان ہے ''ایک دعا جو میں بھول گیا تھا'':۔

اے طائر مسرت/ اڑ کر کسی شجر سے/ آ بیٹھ میرے گھر پر/ تیری صدائے خوش سے/ خوش ہو یہ گھر ہمارا/ دیکھے خوشی سے اس کو/ غمگین شہر سارا۔

یہی دعا دراصل مابعد جدیدیت کی دعا ہے جس میں قنوطیت کی کوئی جگہ نہیں ہے، یاسیت سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔منیر نیازی کو شائد اس کا احساس ہے کہ انہوں نے یاسیت کی بھی شاعری کی ہے۔ایک ایسے وقت میں جبکہ ہر شاعر کے لئے شاید یہ لازمی ٹھہرا تھا کہ وہ زندگی کی لایعنیت کو اپنے سر پر مسلط کرلے اور یاسیت کی فضا طاری کرلے۔لیکن اب شاعر پھر اس مکتبہ فکر کا ساتھ دینا چاہتا ہے جس میں شادمانی کا عنصر زیادہ سے زیادہ ہو۔لہذا منیر نیازی بھولا ہوا سبق یاد کرتے ہیں۔

لیکن ایسی خوشی کے حصول میں بہت سے ممانعات ہیں۔آج بھی Capitalist طاقتیں مزدور کسان کا استحصال کرنے میں مصروف ہیں۔کل کارخانے، بینک اور دیگر ادارے انسانی بھلائی کے لئے بنے تھے لیکن Capitalist ذہنیت نے اب تک یہ فضا قائم کررکھی ہے کہ وہ اپنی طاقت سے مزدوروں کے حقوق کا استحصال کرنے میں مصروف رہے۔اشتراکی ایسی صورت سے لڑتے رہے تھے اور آج بھی لڑ رہے ہیں۔مابعد جدیدیت اس میں شدت پیدا کرنا چاہتی ہے اور ایسی صورت نکالنا چاہتی ہے کہ محض کھوکھلی نعرہ بازی سے کام نہ چلایا جائے، محض فکریات کے غلبے سے اصلاح کا کام سرانجام نہ دیا جائے۔بلکہ کوئی عملی صورت بھی ہو۔لہذا سردار جعفری اپنی نظم ''نوالا'' میں ایسے ہی سوالات پوچھتے ہیں اور ان کا جواب لازماً نئی تھیوری میں ہے۔جس میں تمام میٹا نریٹو پر ضرب لگا کر زندگی کو تابناک بنانے کی خواہش ملتی ہے اور انسانیت کو جگانے کا عزم ملتا ہے۔بہر طور نظم ''نوالا'' پیش کی جاتی ہے:۔

''ماں ہے ریشم کے کارخانے میں/ باپ مصروف سوتی مل میں ہے/ کوکھ سے جب سے ماں کی نکلا ہے/ بچہ کھولی کے کالے دل میں ہے/ جب یہاں سے نکل کے جائے گا/ کارخانوں کے کام آئے گا/ اپنے مجبور پیٹ

کی خاطر/ بھوک سرمائے کی بڑھائے گا/ ہاتھ سونے کے پھول اگلیں گے/ جسم چاندی کے دھن لٹائے گا/ کھڑکیاں ہوں گی بینک کی روشن/ خون اس کا دیئے جلائے گا/ یہ جو ننھا ہے بھولا بھالا ہے/ خونیں سرمائے کا نوالا ہے/ پوچھتی ہے یہ اس کی خاموشی/ کوئی مجھ کو بچانے والا ہے۔

یہاں معصوم نسل کے استحصال کا قصہ تھا جو سردار جعفری نے بہت موثر طریقے سے اپنی نظم میں پیش کر دیا ہے۔ نسل در نسل یہ صورت چل رہی ہے اور استحصال کا خاتمہ نہیں ہوتا۔ مرد، عورت، بچے بھی زر پرستوں کی خوراک ہیں۔ دیکھئے نئی تھیوری ان کے لئے کیا کرتی ہے۔ ویسے معصومیت ایک ایسا وصف ہے جو اکثر لوگوں کو لبھاتا ہے لیکن یہ معصومیت ملتی کہاں ہے۔ اخترالایمان ایسے سچویشن پیدا کرنے میں چابک دست نظر آتے ہیں۔ ''عہد وفا'' میں معصومیت شعر بن گئی ہے اور یہ معصومیت ایک ایسا وصف ہے جو مابعد جدیدیت میں کافی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نظم کا موازنہ'' نوالا'' سے کیا جا سکتا ہے۔ صرف انداز بیان کا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لئے چشم نم ہو، یہاں/ اب سے کچھ سال پہلے/ مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی، جسے میں نے آغوش میں/ لے کے پوچھا تھا، بیٹی/ یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو/ مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر/ وہ کہنے لگی،/ میرا ساتھی ادھر، اس نے انگلی اٹھا کر بتایا، ادھر/ اس طرف ہی،/ جدھر اونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی سیہ چمنیاں، آسماں/ کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں/ یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے/ واسطے لینے جاتا ہوں......رامی

دونوں نظمیں ذہن کو ایک خاص رخ کی طرف موڑتی ہیں۔ آج جبکہ مہابیانیہ پر ضرب لگ چکی ہے تو چھوٹی چھوٹی چیزیں اہم بن کر سامنے آرہی ہیں۔ ایسے میں حاشیے پر رہنے والوں کے لئے بھی ایک افتخار کی پوزیشن حاصل ہونے کا جواز ملتا ہے۔ استحصال کے خاتمے کیلئے اب فنکار از سر نو چیزوں کو اور رابطوں کو دیکھنے لگا ہے۔ یہ سلسلے اور رابطے نئی تھیوری کی دین ہیں جن سے انسان کی آزادی کا ایک سبق بھی ملتا ہے۔

جہاں مغربی مفکرین کے افکار سے بحث کی گئی ہے وہاں اس امر کا بھی اظہار کیا گیا ہے کہ مابعد جدید تصور میں دیہاتی احوال و آثار کی تجدید لازماً نظر آتی ہے۔ اس کی

وجہ شہر کی ہنگامہ آرائی اور وہ آفاقیت ہے جو کسی کو کسی سے ملنے نہیں دیتی۔ اینٹ، پتھر اور لوہے کے مکانات دلوں کو بھی اپنے مزاج میں ڈھالنے کا سبب بنتے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدید رویے میں دیہات کے گن گائے جاتے رہے ہیں اور اس کی معصومیت پر کافی توجہ کی جاتی رہی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ عشق و عاشقی کے میدان میں بھی دیہی معاملات زیادہ معصومانہ انداز میں پیش کئے جاتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ شہری صارفی زندگی معصومیت کا گلا گھونٹتی رہی ہے۔ ایسے میں شہر کے مقابلے میں دیہات کو پسند کیا جاتا رہا ہے۔ منیر نیازی کی ایک نظم ملاحظہ کی جاسکتی ہے اور یہ نظم صرف ایک شعر پر مشتمل ہے، عنوان ہے ''شہروں کے مکان''

ان مکانوں میں ہے کیا
بے روح لوگوں کے سوا

لیکن دیہات کی طرف واپسی کے مزاج و میلان کی عکاسی بشیر بدر کے یہاں ان کی ایک غزل میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ہر چند کہ غزل کے باب میں ہم کچھ دوسرے شاعروں کو بھی زیر بحث لائیں گے۔ یہ غزل دیکھئے:

ناریل کے درختوں کی پاگل ہوا، کھل گئے بادباں لوٹ جا
سانولی سرزمیں پر میں اگلے برس پھول کھلنے سے پہلے ہی آ جاؤں گا
گرم کپڑوں کا صندوق مت کھولنا، ورنہ یادوں کی کافور جیسی مہک
خون میں آگ بن کر اتر جائے گی، صبح تک یہ مکاں خاک ہو جائے گا
لان میں ایک بھی بیل ایسی نہیں، جو دیہاتی پرندے کے پر باندھ لے
جنگلی آم کی جان لیوا مہک جب بلائے گی واپس چلا جائے گا
بید کے زرد مونڈھے پہ بیٹھی ہوئی شام نے اٹھ کے بتی جلائی نہیں
روشنی کا فرشتہ بڑی دیر تک، دستکیں دے کے واپس چلا بھی گیا

مجھے یاد آتا ہے شاید ۱۹۷۷ء، ۱۹۷۸ء میں میں نے نصابی ضرورت کے لئے ایک کتاب ''نقوشِ ادب'' مرتب کی تھی۔ اس وقت جدیدیت کا بڑا زور تھا اور میں خود بھی جدیدیت کی داخلیت اور ہیئتی تنقید کے بارے میں خاصا مسحور کن نظریہ رکھتا تھا۔ تب بھی میں نے بشیر بدر کی یہ غزل انتخاب میں دی تھی۔ دراصل اس غزل کی خوبی یہ ہے کہ دیہات کی وہ معصوم کیفیت جس کا احساس اس وقت کچھ زیادہ ہی کیا جاسکتا تھا

ان اشعار میں بہت واضح تھی۔ ناریل کے درخت، ہواؤں کا پاگل پن، بادل، سانولی سرزمیں، پھول، صندوق کے کپڑے، جنگلی آم اور ان کی مہک وغیرہ یہ سب کے سب دیہات کی فضا کو اور اس کے کیف کو سامنے لانے کے لئے کافی ہیں۔ اور ذہن دیہی حسن و کیف کی طرف مڑ جاتا ہے۔ پھر اس میں شہر کا ایک تقابلی موازنہ بھی ملتا ہے۔ وہ محبوب کے حوالے سے اس طرح کہ لان میں ایک بھی بیل ایسی نہیں جو دیہاتی پرندے کے پر باندھنے میں کامیاب ہو جائے۔ لہذا معشوق تو دیہات میں رہتا ہے جہاں جنگلی آم کی جان لیوا مہک ہے اور اگر وہ واپس بلائے تو جانا ہی ہے گویا یہاں شہر کی مصنوعی محبت اور آرائش پر ایک طنز بھی ملتا ہے۔ آج جب کہ دیہات کی درختوں والی فضا کو یاد کرنے کا احساس کچھ زیادہ ہی شدید ہو گیا ہے ایسے میں شہر کے لوہے اور کنکریٹ کی گلیاں، مکانات اگر مغرب میں پریشان کن ہیں تو مشرق میں بھی شاید یہی صورت ہے۔ بلراج کومل کی نظم ''سرکس کا گھوڑا'' دیکھئے:۔

> سپید اور بھورا، بدن کا چھریرا/ وہ نٹ کھٹ پچھیرا/ خریدا گیا گاؤں کے ایک میلے میں/ لایا گیا ہنٹروں، چابکوں کی پر اسرار دنیا میں/ سیکھے وہ انمول، دلچسپ کرتب/ اڑے چیختے پھیلتے دائروں میں/ پھلانگے، سلگتی، بھیانک تکونیں/ اٹھا کر چلے پیٹھ پر رقص کرتے ہوئے بندروں کو/ اشاروں کی آواز سن کر وہ لپکے، ہنسے، ہنہنائے/ تماشائیوں کو دلوں کو لبھائے رجھائے/ وہ سرکس کا گھوڑا/ پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا/ تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا/ تحیر، ہنسی، قہقہوں، تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگے لگاتا/ اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا/ خریدا گیا تھا، جہاں سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب/ وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا!

دراصل یہ ''سرکس کا گھوڑا'' شہر کا معصوم آدمی تھا جو دیہات سے آتے ہی نئے حالات سے دو چار ہو کر قطعی دوسرا ہو چکا تھا جیسے اس کی شناخت ہی باقی نہیں رہی ہو۔ یہ صورت واقعہ دراصل اس کیفیت کا نتیجہ ہے کہ شہر دیہات کی معصومیت کو قتل کر دیتا ہے۔ مابعد جدیدیت اسی وجہ سے شہر کے مقابلے میں دیہات کی فطری زندگی کو زیادہ پسند کرتی ہے یہ اور بات ہے کہ آج کل شہر کا سارا گھناؤنا انداز دیہات میں بھی داخل ہو گیا ہے۔

لیکن جیسا میں نے عرض کیا کہ گاؤں کی بھی صورت بدل گئی ہے۔ اوپر میں نے ناریل کے درختوں کی باتیں کی تھیں اب بلراج کومل کی دوسری نظم ''ناریل کے پیڑ'' دیکھئے:۔

مشرقی ساحل پہ وقت صبح آتی گاڑیاں/ ناریل کے سبز پیڑوں، کھیتیوں کے درمیاں، منحنی بیمار لوگوں کے ہجوم/ چھوڑتی جاتی ہیں اپنی راہ پر/ گاؤں وہ ننھے کھلونے ہیں، جنہیں/ دیکھنے آتے ہیں شہروں کے ستائے لوگ کتنی چاہ سے/ مندروں میں دیوتا/ اپنے بھگتوں پر لٹاتے ہیں ہزاروں وہم اور بیماریاں/ بے زباں ہیں جسم و جاں/ بھوک، ذلت، ان گنت مجبوریاں/ جوہڑوں کی تیز بدبو، مچھلیوں جسموں سے اتری میل پر/ پل رہی ہے زندگی کی داستاں/ مندروں کے دیس میں/ آج کی گاڑی تو کب کی آ چکی/ کوڑھیوں، پنڈوں کے ناکارہ ہجوم/ منتظر ہیں کل کی گاڑی کیلئے/ ناریل کے پیڑ چمکیلی سنہری دھوپ میں، پیار کی نظروں سے تکتے ہیں مجھے/ ناریل کے پیڑ لے آیا ہوں اپنے ساتھ میں۔

تبصرے کی ضرورت نہیں، حقائق سامنے ہیں۔

ظہیر غازیپوری گاؤں کی مٹی سے رشتہ رکھنے میں فرحت محسوس کرتے ہیں۔ اسی عنوان کی ان کی نظم ''گاؤں کی مٹی'' میں دیہات کے سمندر، ساحل، ریت، پنچھی، طوطا، مینا، کبوتر، جامن، املی، آم، غرض کہ وہ تمام دیہی فضا جو کسی کو بھی اپنی طرف کھینچ سکتی ہے، اس نظم کا منظر نامہ ہے۔ جب تک ہمیں دیہی زندگی کی خبر نہ ہو، ہم ایسی نظموں کی کوئی قدر نہیں کر سکتے۔ ظاہر ہے اس کا یہ بھی مفہوم ہوا کہ ہم اپنی دیہی فضا، دیہی تہذیب اور دیہی منظر نامے سے بالکل ہی بے خبر ہیں۔ تو نظم ملاحظہ ہو:۔

ساحل، ریت، سمندر، پنچھی/ حد نظر تک پھیلے ہوئے ہیں/ چیر کے سینہ تیز ہوا کا/ دور یہاں میں آ پہنچا ہوں تھک کر بیٹھ گیا ہوں سوچ رہا ہوں — !

طوطے کی چیخ چیخ/ مینے کی ٹیں ٹیں/ اور کبوتر کی غٹ غوں، غٹ غاں آوازیں/ مجھ کو کیوں تڑپاتی ہیں — ؟

گدرائی جامن کا کسیلا پن/ املی کا کھٹا پن/ جھربیری کی کھٹی میٹھی لذت/

آم کے پھولوں کی متوالی خوشبو/ رات گئے کیوں میرے در پر دستک دیتی ہے؟/ سوچ رہا ہوں/ سونے کی زنجیر سے بہتر/ اپنے گاؤں کی مٹی ہے!

کفیل آذر کی ایک نظم ''نارسائی'' ہے اس نظم میں آج کی نئی صورتیں پیش کی گئی ہیں۔ جہاں سائنس کے نئے آلات نے پرانی روایات پر ایک پردہ ڈال دیا ہے۔ چنانچہ ایسے میں مراقبے گہری تاریکی میں چلے گئے ہیں تو سادھنا ئیں اسمرتھ ہو گئی ہیں، یوگ کے آسن میں بھی وہ قوت باقی نہیں رہی۔ جدید سائنس کے آلات انہیں دیکھنے سے قاصر ہیں۔ لہٰذا آج کی روایات میڈیا اور نئے آلات سے گرفت میں نہیں آسکتی ہیں۔ صورت واقعہ بھی یہی ہے اور ان سے اجتناب بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ایسی کشمکش ''نارسائی'' بن جاتی ہے۔ لیکن اس نارسائی میں بے بسی نہیں ہے۔ بلکہ آج کے حالات کو پیش کرنا مقصود ہے۔ نظم دیکھئے:۔

ہر طرف/ پھڑ پھڑاہٹ/ اور جھنجھلاہٹ/ لگتا ہے کہیں کچھ چبھ کر ٹوٹ گیا ہے/ معائنہ کرنے والی نگاہیں حیران ہیں/ ایکسرے کی آنکھ بینائی پر شرمندہ ہے/ حکمتیں ہانپ رہی ہیں/ مراقبے میں گہری تاریکی ہے/ سادھنا ئیں اسمرتھ ہو چکی ہیں/ یوگ کے ایک ایک آسن/ آلتی پالتی مار کر بیٹھ چکے ہیں/ کمپیوٹر بھی آنکھیں پھاڑے کھڑا ہے/ کہیں کچھ دکھائی نہیں دیتا/ کہاں چھپا ہے/ کہاں ٹوٹا ہے۔

اس نظم میں لامرکزیت کا بھی ایک پہلو بہت واضح ہے۔ دریدا نے جہاں بعض بنیادی عقیدوں کے سلسلے میں رد تشکیل کا عمل کیا ہے وہاں ایسی تاریکیوں کے سلسلے میں بھی وہ کسی نہ کسی نتیجے پر پہنچا ہے۔ اب ایکسرے کی آنکھیں ہیں، کمپیوٹر ہے لیکن یہ مراقبے یا یوگ کا بدل تو نہیں۔ زمانے کو ان دونوں کے ساتھ ساتھ ہی چلنا چاہئے۔ اسی طرح ان کی ایک نظم ''یاجوج ماجوج'' ہے جس میں ان دونوں کرداروں کی منفی کارکردگی سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کا احساس دلایا گیا ہے کہ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے مضبوط دانت توڑ دئے جائیں لیکن یہ کام کرے کون؟ یہ ایک بڑا سوال ہے۔ نظم دیکھئے:۔

دیواریں کتنی ہی اونچی، چوڑی اور مضبوط کیوں نہ کر دی جائیں/ انہیں گرنا ہی ہے/ کہ یاجوج ماجوج کی زبانیں ابھی نکلی نہیں ہیں/ دیواروں

کے چاٹنے کا ذائقہ/ ان کی زبانوں میں اس قدر رچ بس گیا ہے/ کہ وہ تھک کر بھی نہیں تھکتیں/ دیواروں کو اگر بچانا ہے/ تو ان کی زبانیں کاٹنی ہوں گی/ لیکن/ زبانیں/ بتیس دانتوں کے مضبوط جبڑوں کے اندر/ اس قدر محفوظ ہیں/ کہ ان تک قینچیوں کا پہنچنا محال ہے/ لے دے کے ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے/ جبڑے توڑ دیے جائیں/ لیکن توڑے گا کون؟/ کسی بھی ہاتھ میں پتھر نہیں ٹھہرتا۔

اسی قبیل کی ایک نظم ''ناموجود'' بھی ہے۔ اس میں احمد فراز نے آج کے حالات پر تبصرہ کرتے ہوئے ماورائی قوتوں کے معدوم ہونے کی کیفیت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ جبر اور استحصال کا سلسلہ قائم ہے مخلوق پچلی جارہی ہے ایسے میں ان ماورائی بشارتوں کے بارے میں کیا کہا جائے۔ بہر طور! نظم دیکھئے:۔

اے خدا تری مخلوق/ جبر کے اندھیروں میں/ دفن ہو چکی کب کی/ تیرے آسمانوں سے/ نام زد فرشتوں کی/ اب سفارشیں کیسی/ بے وجود بستی میں/ لوگ اب نہیں رہتے/ سسکیاں سسکتی ہیں/ سائے سرسراتے ہیں/ سورجوں ستاروں کی/ اب بشارتیں کیسی۔

لیکن اس لامرکزیت میں بعض شعرا کے یہاں کسی ماورائی طاقت کی تلاش بھی ہے۔ یعنی ایک طرف تشکیک ملتی ہے تو دوسری طرف کسی نہ کسی اندیکھے ہاتھ کی ماورائی طاقت کا پتہ بھی ملتا ہے۔ چنانچہ ہم ہر معاملے میں دریدا کے ساتھ نہیں ہو سکتے۔ ہم ایسی نظموں کو بھی لبیک کہتے ہیں جو ہماری روحانی طاقت میں اضافے کا سبب ہیں۔ چنانچہ افتخار عارف کی نظم ''مکالمہ'' اردو مابعد جدیدیت میں بالکل اس کے مزاج کی چیز ہے۔ نظم دیکھئے:۔

ہوا کے پردے میں کون ہے جو چراغ کی لو سے کھیلتا ہے/ کوئی تو ہوگا/ جو خلعت انتہا پہن کے وقت کی رو سے کھیلتا ہے/ کوئی تو ہوگا/ سحاب کو رمز نور کہتا ہے اور پرتو سے کھیلتا ہے/ کوئی تو ہوگا/ کوئی نہیں ہے/ کہیں نہیں ہے/ یہ خوش یقینوں کے خوش گمانوں کے واہمے ہیں جو ہر سوالی سے بیعت اعتبار لیتے ہیں اس کو اندر سے مار دیتے ہیں/ تو کون ہے وہ جو لوح آب رواں پہ سورج کو ثبت کرتا ہے اور بادل اچھالتا ہے/ جو بادلوں کو

سمندروں پر کشید کرتا ہے اور نطق صدف میں خورشید ڈھالتا ہے/ وہ سنگ میں آگ، آگ میں رنگ، رنگ میں روشنی کے امکان رکھنے والا/ وہ خاک میں صوت، صوت میں حرف، حرف میں زندگی کے سامان رکھنے والا/نہیں کوئی ہے/کہیں کوئی ہے /کوئی تو ہوگا!

یہ پوری نظم روحانی تجربے کی کہانی ہے۔ اور جو مکالمہ ہے اس کا لب ولباب یہ ہے کہ اس کائنات کے پیچھے ایک طاقت ہے جسے کوئی بھی نام دیا جا سکتا ہے خدا، بھگوان، گوڈ وغیرہ، لیکن ہے ضرور بعض لوگ جو یہ کہتے ہوئے نہیں تھکتے کہ مابعد جدید رویہ مذہب بے زاری کی علامت ہے، بالکل بے بنیاد اور غلط بات ہے۔ مابعد جدید رویہ ایسی بنیاد پرستی کے خلاف ہے جس کی جڑ میں افتراق پنپتا ہو اور جو قتل و غارت گری کا سبب ہو۔ لہذا میں ''مکالمہ'' کو ایک جدید تر رویے کی نظم کہنے پر مجبور ہوں۔

ساقی فاروقی بڑے Abstract طریقے پر اس کا اظہار کر رہے ہیں کہ آج کی فضا میں جو حبس کی صورت ہے وہ لازماً کسی کدورت کے باعث ہے اور یہ کدورت مادی بھی ہو سکتی ہے اور غیر مادی بھی۔ ہوا ایک علامت ہے صحت مند کیفیت کی اور آج اس ہوا کا فقدان نظر آتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ آرام کی کوئی فضا پیدا نہیں ہوتی اور جو کچھ ہے اس میں ایک ناگوار پہلو سمایا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمیں اپنی پوری طاقت سے اس ہوا کے لئے فضا ہموار کرنی ہے تاکہ تکدر دور ہو لیکن اگر ہم اسے روحانی کیف سے بھی عبارت کریں تو غلط نہ ہوگا۔ نظم کا عنوان ہے ''مدافعت'' ملاحظہ ہو:۔

اس نگر کہ جس کا/ شاید سب کچھ اور ہے/ یہ کہ لوگوں سے ہوا ناراض ہے/ ناراض ہے، مجرم نہیں ہے/ وہ ابھی کچی سڑک پر/ دھول کے ننھے بگولے/ دھن کے لوٹی ہے/ یہاں املی کے پیڑوں پر/ پرندے اکڑوں بیٹھے ہیں/ وہاں پنکھے چلاتی ہے/ انہیں اونچی اڑانوں پر بھی اکساتی ہے/ یہ ناخواندہ اگر آرام کرتے ہیں/ تو ان کی استراحت میں خلل انداز ہوتی ہے/ الٹ دیتی ہے پتوں کے ورق/ شاخوں کی تحریریں دکھاتی ہے/ پروں میں سرسرا کے/ ان گراں گوشوں کو/ موسیقی کے شائستہ سبق/ دیتی ہے، جھاجھن بھی بجاتی ہے/ ہوا کا پاک سیرت/ نرم دل محبوب، جو فیاض ہے/ فیاض ہے، ظالم نہیں ہے۔

آج کا شاعر اپنے عہد کے مسائل سے بے خبر نہیں رہنا چاہتا۔ ادب برائے ادب کا تصور اب قابل لحاظ نہیں ہے۔ ہمارے ارد گرد جو صورت ہے اور اس کے علاوہ ملکی اور غیر ملکی جو مسائل ہیں وہ فنکاروں کی نظر سے اوجھل نہیں رہ سکتے۔ اس ضمن میں اوصاف احمد کی ایک نظم "دلوں کا فلسطین" ملاحظہ کی جا سکتی ہے:-

کہا یہ میں نے اس سے / کہ رہتا ہوں میں شارع فلسطین پر / وہ بولا کہ شارع تو موجود ہے / پر فلسطین کہاں ہے / اغیار نے اس پر ایسا قبضہ جمایا / کہ اس کا نام و نشاں / مٹا کے چھوڑا جہاں سے / اس پر کہا یہ میں نے / فلسطین تو بستا ہے دل میں ہمارے / اگر اس پہ اغیار / قبضہ جمائیں تو جانوں / روح فلسطین تو آزاد ہے / ان کے حیطہ عمل سے / اس کو پابہ زنجیر پائیں تو مانوں / وہ بولا کہ روح فلسطین / جو بستی ہے دل میں تمہارے / ہمارے غموں کا مداوا نہیں ہے / فلسطیں کو دل میں بسا کر ہمارے بچوں کو اس میں پڑھاؤ تو جانوں / کبھی تم نے سوچا افندم / فلسطیں کو دل میں بسانا / صرف اتنا تو کافی نہیں ہے / محترم / زندگی زندگی ہے / شاعری نہیں ہے / اس پر یہ میں نے کہا / تو سچ ہی تو کہتا ہے / صرف اتنا تو کافی نہیں / پر فلسطیں کو دل میں بسانا / ضروری ہے کتنا / جو فرصت ملے تو کبھی سوچنا۔

فلسطین پر جابرانہ قبضے کی کہانی سبھوں کو معلوم ہے۔ شاعر لازماً اس حادثے سے بہت متاثر ہے۔ لیکن اس کی تسکین یوں ہو رہی ہے کہ اس کے خیال میں روح فلسطین آزاد ہے اور اس کا دلوں پر تسلط ہے۔ پھر بھی ان باتوں سے حادثے کے غم کو بھلایا تو نہیں جا سکتا۔ آنے والی نسل اسے اپنے طور پر برتنے کی کوشش کرے گی۔ اگر فلسطین دلوں میں قائم ہے تو پھر اس کی جڑیں مضبوط ہیں اور غاصبوں کو ایک نہ ایک دن منہ کی کھانی پڑے گی۔ محسوس ہوتا ہے کہ آج کا شاعر استعماریت اور استحصال کے خلاف سینہ سپر ہے اور نو آبادیاتی نظام کے خلاف صف آرا ہو کر آزادی کے گیت گانے کا سبق دیتا ہے۔ یہ مابعد جدید رویہ ہے جسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ مخمور سعیدی بھی آج کے حالات پر نظر رکھنے کی ایک طرح سے ہدایت کرتے ہیں اور نئے تخلیق کار سے انہیں اس طرح کی امیدیں وابستہ ہیں۔ ان کی نظم "نئے تخلیق کار" ان کے مابعد جدید رویے کی نشاندہی کر رہی ہے جس میں آج کے حالات پر واضح طور پر تبصرہ ہے۔ پہلے نظم

دیکھئے، یہ فسادات کے پس منظر میں لکھی گئی ہے:-

سبز سنہری پگڈنڈی پر/ وہ بندوقیں لئے کھڑے ہیں/ بندوقیں جوتی ہوئی ہیں/ اور ان کی کالی نالوں سے/ زرد دھواں خارج ہوتا ہے/ جو دھرتی کی کوکھ میں/ زندگی کی جگہ موت بو رہا ہے/ فطرت کا معصوم فرشتہ/ دور کھڑا/ خون رو رہا ہے۔

مخمور سعیدی کی یہ روش رہی ہے کہ وہ کسی ازم سے متاثر نہیں ہوتے اور آزادانہ تخلیقی روش رکھتے ہیں۔ لیکن ان کی یہ نظم یقیناً مابعد جدید صورت کا ایک منظر نامہ ہے. جس میں فطرت کا معصوم فرشتہ دراصل تخلیق کار ہے جو ہولناک منظر کو دیکھ رہا ہے اور خون کے آنسو بہا رہا ہے۔ اس صورت حال سے نپٹنے کے لئے فطرت کے معصوم فرشتے کے لئے کوئی جارحانہ قدم اٹھانے کی تلقین نہیں کی گئی ہے۔ لیکن شاعر کے ذہن کی عقبی زمین میں یہ امر ضرور ہے کہ فطرت کا معصوم فرشتہ محض دور کھڑا تماشہ دیکھ نہیں سکتا ورنہ عنوان ''نئے تخلیق کار'' نہیں رکھا جاتا، نہ ہی یہ بتانے کی ضرورت ہوتی کہ یہ نظم فسادات کے پس منظر میں لکھی گئی ہے۔

اب یہ بھی دیکھئے کہ بعض طاقتیں کس طرح دنیا کے ان ممالک کا استحصال کر رہی ہیں جن کے پاس وہ ذرائع نہیں ہیں جن سے وہ کسی اور کو مغلوب کر سکیں۔ نتیجے میں کوئی ایک طاقت ساری دنیا پر چھا جانا چاہتی ہے۔ یہ آمرانہ صورت حال دیکھی اور سمجھی جا سکتی ہے۔ جہاں اس کا استحصال داخلی ہوتا ہے تو وہاں خارجی اور بیرونی کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ امریکہ آج جس طرح جارحانہ تیور اختیار کئے ہوئے ہے اس سے ہم سب واقف ہیں۔ رنگ و نسل کا امتیاز بھی اس کی پالیسی سے بڑھ رہا ہے، پسماندہ ممالک اور بھی پسماندہ ہوتے جا رہے ہیں۔ ایسے میں خاطر غزنوی کی نظم ''آٹھواں سمندر'' پڑھنے کے لائق ہے:-

سات سمندر پار سنا ہے/ ایک سمندر اور بھی ہے/ ساری دنیا سے اونچا ہے/ ساری دنیا سے گہرا ہے/ ساری دنیا پر پھیلا ہے/ سرخ اور نیلا اور میلا ہے/ اس کے گہرے بھورے بادل/ ملکوں ملکوں چھا جاتے ہیں/ کوکا کولا برساتے ہیں۔

یہاں نظم ماورائی کیف اختیار کر لیتی ہے۔ اگر کوکا کولا کا لفظ استعمال نہ کیا جاتا

یہاں من و سلویٰ کی بارش نہیں ہوتی۔ ابرِ رحمت نہیں ہے بلکہ بارش کوکا کولا کی ہو رہی ہے۔ گہرے بھورے بادل امریکی ہیں جنہیں اپنی ''اونچائی'' پر فخر ہے۔ یہاں معاملہ معنی کے Unstable ہونے کا بھی ہے لیکن اس سے زیادہ فرق نہیں پڑتا۔ آج کے حالات میں یہ نظم ذہن کو اسی طرف لے جاتی ہے جس طرف جانا چاہئے۔ ایسے ماحول میں اگر شہریار حوصلے کا سبق دے رہے ہیں اور تاریخ ادب کی طرف بھی رخ کر رہے ہیں تو ان کے مابعد جدید ذہنی میلان کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ ان کی نظم ''اداسی کی ہجو'' ملاحظہ ہو:۔

سمندروں سے خراج لے کر/ مہیب صحراؤں سے گزر کر/ حسین ابن علی کا لشکر/ وہ آ رہا ہے وہ آ چکا ہے/ تمام اشجار جھومتے ہیں/ فرشتے سجدوں میں منہمک ہیں/ چراغ ہر سمت جل رہے ہیں/ بتاؤ اب تم اداس کیوں ہو/ بتاؤ افتاد کیا پڑی ہے/ تمہارے بازو پہ آج بھی کیوں/ سیاہ پٹی بندھی ہوئی ہے۔

یہ حوصلے کی شاعری ہے جس میں یہ بھی سبق ملتا ہے کہ ہم پہلے کیا تھے اور آج کیا ہیں۔ اداس ہونے سے مشکلیں حل نہیں ہوتیں۔ اداسی اس کا جواز نہیں ہے کہ ہم ہر معاملے میں سپر ڈال دیں۔ ہماری ایک جری روایت رہی ہے۔ حضرت امام حسینؓ کی قربانی اور ہمت و ولولہ ہمیں یاد رہنا چاہئے۔ ایسی صورت میں اداسی اور بے چارگی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ شہریار کے مزاج کی شاعری عمومی طور پر اس طرح سامنے نہیں آتی لیکن حالاتِ حاضرہ سے وہ آنکھیں پھیر بھی نہیں سکتے۔ چنانچہ جدیدیت کی جو اداسی ہے اس سے وہ صاف نکلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اسی تیور کو مابعد جدید حوالہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

انسان جب اپنی معصومیت کھوتا ہے اور اسے دنیا گھیر لیتی ہے تو وہ تخریبی عمل سے بھی نہیں چوکتا۔ ورنہ آئے دن کے فسادات کا جواز کیا ہے؟ بستیاں جلائی کیوں جاتی ہیں؟ سارے سوالات کا جواب بس یہی ہے کہ مادی دنیا انسان کے جذبہ اطہر کو پامال بھی کرتی ہے۔ ایسے میں وہاب دانش کی نظم ''عنایت'' ملاحظہ ہو:۔

آگ کا کیا ہے/ جب چاہو/ جہاں چاہو/ اپنی شعلہ سامانی کے ساتھ/ ہوا کے دوش پہ سوار/ لہراتی، زبان لپلپاتی/ قہقہہ در قہقہہ/ ٹھٹھا کا مارتی/

رقص جنوں پہ آمادہ ہو جائے/ اس کے کل میں داخل ہے/ واہ سنسکار/
جنگل میں آگ تو/ رو بہ روایت ہے/ اور بستی میں/ انسان کی عنایت۔

لیکن ایسا بھی ہے کہ جذبے کی طہارت کی تجدید کا سلسلہ بھی قائم رہتا ہے، دنیا محض تاریکیوں سے عبارت نہیں، اس کے کئی گوشوں سے روشنی پھوٹتی رہتی ہے یا کم از کم اس کا احساس کیا جا سکتا ہے۔

علیم اللہ حالی زندگی کی تابناکیوں کے شاعر ہیں، لہٰذا سپر نہیں ڈالتے، شکست قبول نہیں کرتے، وہ نارسائیوں کو آخری مرحلہ نہیں مانتے۔ لہٰذا بے چہرہ صداؤں کو بھی واضح پیکر دینا چاہتے ہیں۔ اسے ہم رجائیت کہہ سکتے ہیں جو مابعد جدیدیت کا واضح رخ ہے۔ اس پس منظر میں ان کی نظم ''لفظ، آواز، صورت گری'' دیکھئے:۔

صداؤں کا سمندر یم بہ یم ہے/ بپھرتی موج کے طوفاں میں لمحہ بھر/ ٹھہرنا بھی ہے مشکل/ سبھی کچھ بس سے باہر ہو رہا ہے/ سکوت شور کی دیوار/ اٹھتی جا رہی ہے/ مرا دم گھٹ رہا ہے/ مری آواز آوازوں میں ضم ہے/ نہیں معلوم یہ سیل صدا/ کب تک/ ہماری نارسائی کا سبب بنتا رہے گا/ نہیں معلوم یہ آندھی/ غبار ناشناسائی کی کتنی گرد اپنی/ صورتوں پر ڈال جائے گی/ تو پھر آؤ چلیں اس بار گہہ سے/ ہنر آذر کا مانگیں/ اور بے چہرہ صداؤں کو/ کسی پیکر کی صورت میں ابھاریں۔

شہر یار کی ایک نظم ''عہد حاضر کی دلربا مخلوق'' ہے۔ اس نظم میں بلی، دودھ، ہوٹل، سنیما گھر، کار، پنواڑی کی دکانیں، فقیروں کی ٹولیاں، پھٹے پوسٹر، آہنی بلڈنگیں، نیند کی گولیاں، گلاب کے پھول، کیلے، امرود، سنگترے، چاول، گڑیا، شمیز، چوہے دان وغیرہ کا ذکر ہے۔ عہد حاضر کی دلربا مخلوق انہیں سے عبارت ہے۔ ظاہر ہے یہ ساری کی ساری چیزیں آج کی زندگی کی تعبیرات پیش کرتی ہیں اور انہیں چیزوں سے عہد حاضر کی شناخت بھی ہے۔ سوال یہ ہے کہ زمانہ تو بہر حال انہیں چیزوں سے تشکیل پا رہا ہے۔ یہاں جینکس اور بودریلار دونوں کی باتیں یاد آتی ہیں جن کی تفصیل مغربی مفکرین کے باب میں گزر چکی ہے۔ تو نظم دیکھئے:۔

زرد بلبوں کے بازوؤں میں اسیر/ سخت، بے جان لمبی کالی سڑک/ اپنی بے نور دھندلی آنکھوں سے/ پڑھ رہی ہے نوشتہ تقدیر/ بند کمروں کے

گھپ اندھیروں میں/ بلیاں پی رہی ہیں دودھ کے جام/ ہوٹلوں، سنیما گھروں کے قریب/ چمچماتی ہوئی نئی کاریں/ اور پنواڑیوں کی دوکانیں/ اور کچھ ٹولیاں فقیروں کی پرس والوں کے انتظار میں ہیں/ ادھ پھٹے پوسٹروں کے پیراہن/ آہنی بلڈنگوں کے جسموں پر/ کتنے دلکش دکھائی دیتے ہیں/ بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی/ دن کے بازار سے خریدی ہوئی/ آرزو، غم، امید، محرومی/ نیند کی گولیاں، گلاب کے پھول/ کیلے، امرود، سنگترے چاول/ پینٹ، گڑیا، شمیز، چوہے دان/ ایک اک شئے کا کررہی ہے حساب/ عہد حاضر کی دلربا مخلوق۔

اویس احمد دوراں ایک ترقی پسند شاعر ہیں اور خاصے بیباک بھی ہیں۔ ان کی ایک نظم ''ہدایت'' انتہائی سنجیدگی سے نہ صرف آج کی زندگی کی تفصیل پیش کرتی ہے بلکہ یہ احساس دلاتی ہے کہ انسان کی زندگی کی راہوں میں بڑی دشواریاں ہیں۔ لیکن ایسی دشواریوں سے ٹکرانا ہے، ان سے لوہا لینا ہے، سرڈالنا نہیں ہے۔ یہ وہ رویہ ہے جسے مابعد جدید کہنے میں کوئی جھجھک محسوس نہیں ہوتی۔ نظم ملاحظہ ہو:۔

چلے ہو پیکر عزم و یقیں بن کر مگر سن لو/ کہ غم کی راہ پہلے کی طرح ہے آج بھی مشکل/ کہیں قاتل ملیں گے راہ میں خنجر لئے تم کو/ کسی کوچے سے انساں کا لہو تم کو پکارے گا/ بہایا ہے جسے پچھلے دنوں بے رحم ہاتھوں نے/ کہیں نزدیک ہی زنجیر زنداں بج رہی ہوگی/ کہیں پیچ مہیب آواز سناٹوں سے ابھرے گی/ کہیں بے چین کردے گا دھواں کشتہ چراغوں کا/ کہیں پر راکھ پروانوں کی دل میں آگ بھردے گی/ کہیں سنگین تانے کوئی پہریدار گرجے گا/ کہاں جاتے ہو، کیوں پھرتے ہو ان ممنوع گلیوں میں/ خبردار! اک قدم بھی اب نہ آگے کی طرف اٹھے/ مگر تم لوٹ مت جانا، دلیرانہ چلے آنا/ کہ ہم اس موڑ پر آگے تمہاری راہ دیکھیں گے/ چلے آؤ! ہمیں اب جلد منزل پر پہنچنا ہے۔

میں محمد صلاح الدین پرویز کی شاعری کی طرف رجوع کرتا ہوں تو مجھے احساس ہوتا ہے کہ ان کے یہاں روایت اور انفرادیت ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ انفرادیت وہ قوت ہے جس سے وہ اپنے افکار کو ایک نئی سمت دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

ہر چند کہ یہ سمت بھی معینہ زبان کے سسٹم میں محفوظ ہے لیکن جہاں روایت پر نگاہ جاتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اردو، فارسی، انگریزی اور سنسکرت زبانوں کے ان بنیادی رویوں سے آگاہ ہیں جن کے پس منظر میں عظیم ادب سامنے آتا رہا ہے۔ انکی متعدد شعری کتابیں اس کا احساس دلاتی ہیں، جن پر الگ الگ بحث کرنا فی الحال ممکن نہیں ہے۔ میں نے کچھ دن پہلے ان کی تازہ ترین شعری کتاب ''کتاب عشق'' پر تبصرہ کرتے ہوئے اسکے شعری محاسن پر نگاہ ڈالی تھی۔ میں پہلے اس کتاب سے چند اشعار نقل کرتا ہوں:۔

مورے کا کل میں ہے گفتنی/ اسے کوئی بنائے نہ باجنی/ مورے مکھ پہ حیا کی رکمنی/ اسے کردے زمانہ نہ جھانکنی/ موری پائل میں ہے چھن چھنی/ اسے کوئی نہ ہر لے ناچنی/ موری ململ کی ہے کفتنی/ اسے ڈس لے نہ کوئی ناگنی/ موری مٹی کی ہے بانسری/ اسے توڑ دے نہ کوئی راگنی/ پیا اپنی مرلی لے کے تم/ موری ہستی مٹانے آجاؤ/ پیا آجاؤ پیا آجاؤ/ پیا آجاؤ بس آجاؤ/ پیا مورے علی تم آجاؤ/ پیا مورے علی تم آجاؤ۔

نظم کے اس حصے پر تبصرہ کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ اس لئے کہ جس طرح پرویز اپنی مٹی کا احساس دلا رہے ہیں وہ اظہر من الشمس ہے۔ اتنا ہی نہیں ہندوستانی تہذیب کی پوری عکاسی یہاں موجود ہے۔ لسانی سطح پر اس کا تجزیہ صلاح الدین پرویز کے شعری مزاج کا عکاس بن سکتا ہے اس لئے کہ شاعر کی روح میں اس کا اپنا معاشرہ، اس کی اپنی تہذیب رچی بسی ہوئی ہے جس کی خوشبو صحیح الفاظ کے برجستہ استعمال پر راغب کرتی ہے۔

میں نے کہیں اس کا اظہار کیا ہے کہ مابعد جدیدیت تمام علاقائی زبانوں کے فروغ کے سلسلے میں واضح نقطۂ نظر رکھتی ہے اور یہ بھی کہ علاقائی زبانیں نہ تو کمزور ہوتی ہیں اور نہ ہی ان کا ادب سطحی ہوتا ہے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ کسی وسیع زبان کی ارتقائی صورت ایسی تمام علاقائی زبانوں پر یا بولیوں پر قدغن لگاتی نظر آتی ہے جس سے خود وہ زبان جسے ہم بڑی زبان کہتے ہیں متاثر ہوتی رہتی ہے اور علاقائی ادب ہماری آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے۔ اپنے مجموعہ کلام ''سوکھی ٹہنی پر ہریل'' میں عنبر بہرائچی نے ایسے تصورات کو بڑے علمی انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

''بھوجپوری علاقے کا اردو یا ہندی نقاد اپنے گاؤں کے باشندے سے

بھوجپوری میں اور اودھی علاقے کا اردو یا ہندی نقاد اپنے گاؤں کے باشندے سے اودھی میں بات کرنے میں فخر محسوس کرتا ہے مگر وہ اپنی انہیں علاقائی بولیوں پر کوئی سنجیدہ تحریری کام کرنے سے کتراتا ہے۔ دراصل یہ بھی ایک طرح کی ریاکاری اور احساس کمتری کا ہی نتیجہ ہے۔ آخر کشمیر، پنجاب اور سندھ سے تعلق رکھنے والے اردو کے دانشور ایسی ریاکاری اور احساس کمتری کا شکار کیوں نہیں ہوتے؟ یہی وہ ذہنیت تھی جس کے سبب عظیم پانیتی جیسے دانشور نے سنسکرت کی اشرافیہ شکل کو زندہ رکھنے کے لئے سنسکرت کو اتنی لکشمن ریکھاؤں میں محصور کر دیا کہ سنسکرت زبان اپنے ہی گھوارے میں تقریباً غیر مروج سی ہو کر رہ گئی۔ کیا وہی لکشمن ریکھائیں اردو کے لئے مفید رہیں گی؟''

اس پس منظر میں ان کی ایک نظم ''فردوس گمشدہ'' ملاحظہ ہو:۔

برسوں بعد سنہرے رتھ پر، اپنے خوابوں کی دنیا میں/ پھر لوٹا ہوں/ دیکھ رہا ہوں میرے بچپن کا وہ ساتھی باغ گھنیرا/ کہاں چھپ گیا؟/ جس میں ایک تناور پیپل/ جس کی جڑوں پر مرے گاؤں کی سدا سہاگن، بھور سمئے جل روز چڑھا کر/ خوش ہوتی تھی/ پوجا کی تھالی میں جس کو بھر کر گھر واپس ہوتی تھی/ نہیں دکھائی دیتا اب وہ آم کا سایہ دار شجر/ جس کے سائے میں اکثر میرے ساتھی آلہا گاتے تھے/ وہ بوڑھی املی، جس کی شاخوں میں کندن جیسے پیکر/ جھولے کی پینگوں میں سروں کے ساون بھادوں برساتے تھے/ نظر نہیں آتی ہے اب وہ/ ہر جانب یوکلپٹس کے پیڑ چھریرے جھوم رہے ہیں/ یا میری حیرت پر ہنس کر دانستہ بل کھا جاتے ہیں/ میں گم صم اپنے چہرے کو کھوج رہا ہوں/ اپنی آنکھیں ڈھونڈ رہا ہوں۔

اس نظم میں رتھ، پیپل، بھور، سہاگن، سمئے، جل، پوجا کی تھالی، آلہا، املی، جھولے، پینگ، بھادوں وغیرہ جیسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ دراصل فردوس گمشدہ بچپن کا وہ زمانہ ہے جب تخلیق کار خوابوں کی دنیا میں طرح طرح کی چیزیں دیکھا کرتا تھا۔ مگر یہ خواب تو فردوس گمشدہ ہو گئے ہیں۔ یہ نظم اپنی بنت میں ہندوستانی

فضا کی پوری تصویر کشی کرتی ہے، جس کے لئے قلی قطب شاہ یا نظیر اکبر آبادی شہرت رکھتے ہیں۔

عین تابش نئی نسل کے ایک ایسے شاعر ہیں جو اپنی شعری روایات سے کلی طور پر آگاہ ہیں، لیکن آج کی روش کیا ہے؟ زندگی کیا چاہتی ہے؟ حالات کے خلاف کس طرح نبرد آزما ہوا جا سکتا ہے؟ ۔۔ یہ سبھی ان کے کلام کی واضح خصوصیات ہیں۔ ان کا مابعد جدید رویہ ڈھکا چھپا نہیں ہے۔ لیکن وہ بڑی شدت سے نئی تھیوری کا انکار کرتے ہیں۔ میں نے ''مباحثہ'' میں ان کی ایک نظم ''دعا مانگتا ہوں'' شائع کی تھی، جو ذیل میں درج کر رہا ہوں:۔

دعا مانگتا ہوں/ محبت کی خاطر/ نئے کھلتے پھولوں/ وفا اور چاہت کے زندہ اصولوں کی خاطر/ دعا مانگتا ہوں/ زمیں میری ماں/ تیرے آنچل سے باندھے گئے عہد و پیماں کے رشتے سلامت رہیں/ ہر اک عمر کے، ہر قبیلے کے، ہر رنگ کے تیرے بچے سلامت رہیں/ میری ماں تو سلامت رہے/ تیری الفت کے محلے دو محلے سلامت رہیں/ میں فقیر دیار قلم/ لفظ و معنی کے اشکوں سے/ کاغذ کو کرتا ہوں نم/ اور دعا مانگتا ہوں خدائے حیات و اجل سے/ یوں ہی پھول کھلتے رہیں/ لان کے بنچ پر تازہ پودوں کی/ سچی رفاقت میں عشاق ملتے رہیں/ میں دعا مانگتا ہوں/ بس اک خواب ہوتی ہوئی/ شئے کی خاطر/ محبت کی خاطر۔

دراصل یہ نظم جنگ اور بدامنی کے ماحول میں قلمبند کی گئی ہے، جس کا اظہار انہوں نے عنوان کے ساتھ کر بھی دیا ہے۔ لیکن تابش کس طرح کی دعا مانگ رہے ہیں۔ محبت کی خاطر، نئے پھولوں کے لئے، عہد و پیماں کے رشتے کی سلامتی کے لئے، ہر عمر، ہر قبیلے اور ہر رنگ کے بچوں کی سالمیت کے لئے، ماں کی سلامتی کیلئے اور تمام ایسی خواہشوں اور تمناؤں کے لئے۔ بظاہر شاعر اپنے آنسوؤں سے لفظ و معنی کا آہنگ پیدا کر رہا ہے۔ حالات خوشگوار رہیں، پھول کھلتے رہیں، عشاق خوش خوش اپنی محبوباؤں سے ملتے رہیں۔ گویا ساری دعا اس جنگ اور بدامنی کے ماحول میں محبت کی خاطر ہے۔ نظم میں کہیں کھانچہ نہیں، کہیں یاسیت نہیں، لیکن جذبے اور اظہار کی شدت ہر سطر میں نمایاں ہے۔ اگر میں اسے مابعد جدید نظم کہوں تو کسے انکار ہو سکتا ہے۔

حسن نواب حسن کی نظم ''شناختی کارڈ'' کی چند سطریں دیکھئے:۔

لڑکپن میں لکھا ہے میں نے دیواروں پہ نام اپنا/ میں یہ بھی کہہ رہا ہوں کون اندر ہے؟/ ذرا دروازہ تو کھولو/ یہ دیکھو تو کہ باہر کون آیا ہے/ مگر اب کوئی بھی آواز اندر سے نہیں آتی/ میں اس پرہول سناٹے میں بے جان/ اور بے بس ہو گیا ہوں/ مرے اندر صدا دینے کی اب کچھ بھی سکت باقی نہیں ہے/ سحر ہونے تلک انجام میرا/ خدا جانے کیا ہو/ تمام ہو جائے شاید کام میرا۔

لیکن جو اندر ہے اسے نظر انداز تو نہیں کیا جا سکتا ہے— یہی سبب ہے کہ Roots کی تلاش آج کے ادب کا مقدر ہے چاہے اس کی شناخت اور تلاش میں کتنے ہی پاپڑ بیلنے پڑیں۔

مشرف عالم ذوقی اردو فکشن کی ایک معتبر آواز ہیں، جن کا کینوس بے حد وسیع ہے۔ ان کے افسانوں اور ناولوں میں انسانی زندگی کی ہمہ گیر جہتیں محیط ہیں۔ وہ بیک وقت آج کی زندگی کے نباض ہیں تو گزشتہ احوال و کوائف پر بھی ان کی اتنی ہی گہری نظر ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ چند ایسے فکشن نگاروں کی فہرست مرتب کی جائے جن کا تعلق جدید ترین ادبی رویہ سے ہے تو مشرف عالم ذوقی بلاشبہ ذہن میں آ جائیں گے— فی الحال میں ان کے فکشن سے الگ ہو کر ان کی ایک طویل نثری نظم کی طرف رجوع کرنا چاہتا ہوں، جو اپنے موضوع اور برتاؤ کے لحاظ سے منفرد ہے۔ مجھے واضح طور پر نہیں معلوم کہ کوڑھیوں اور جذامیوں پر پہلے کتنا اور کس انداز سے لکھا گیا ہے لیکن اندازہ ہوتا ہے کہ اس موضوع پر بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ اب ذوقی نے ایک طویل نثری نظم ''لپروسی کیمپ'' کے عنوان سے پیش کی ہے۔ اس موضوع کی اہمیت اور افادیت سے کس کو انکار ہو سکتا ہے۔ جدید تر ادبی سوجھ بوجھ کا یہ تقاضہ ہے کہ وہ تمام صورتیں جنہیں نظر انداز کیا جاتا رہا ہے، ان پر نگاہ ڈالی جائے— جذام کا نام سنتے ہی لوگ ایک گھناؤنے احساس سے گزرتے ہیں، جذامی ہمدردی سے زیادہ حقارت کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ اس صورت حال میں ''لپروسی کیمپ'' بدلتی ہوئی تخلیقی جہت کا اشاریہ ہے۔

انسانی المیہ کی یہ تخلیقی منظوم کہانی جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے اور گاندھی جی اور مدر ٹریسا کی یاد آتی ہے کہ انہوں نے اس ٹریجڈی کو غایت ہمدردی سے برتنے کی

کوششیں کیں، ان کی ذاتی طور پر خدمت انجام دی اور انہیں انسانوں کی صف میں واپس لانے کی پیہم جدوجہد کی۔ یہی کام ذوقی اپنی نثری نظم سے کر رہے ہیں— سوچا جا سکتا ہے کہ صرف حساس، ہمدرد اور ملتہب دل ہی ایسے موضوع کو سمیٹنے کی فکر کر سکتا ہے۔ ذوقی اپنے اس فنکارانہ عمل میں کامیاب ہیں اور قابل مبارکباد ہیں کہ انہوں نے ''لپروسی کیمپ'' جیسی نثری نظم لکھی۔ ضرورت تو اس بات کی تھی کہ پوری نظم نقل کی جاتی لیکن طوالت مانع ہے، لہٰذا کچھ سطور پر بس کرتا ہوں جو مختلف جگہوں سے لی گئی ہیں:۔

ان کے پاس...... / ہاتھ نہیں ہیں مگر ہاتھ ہیں / پاؤں نہیں ہیں مگر پاؤں ہیں / وہ چل نہیں سکتے، مگر چلتے ہیں وہ / طلوع آفتاب سے قبل اور آفتاب غروب ہونے کے بعد تک / وہ میلوں چلتے ہیں / بغیر تھکے / ان کے پاس چہرہ نہیں ہے، مگر ہے / زبان نہیں ہے، مگر ہے / جس کو نکال کر دکھا سکتے ہیں وہ آپ کو / کچھ بھی کہہ سکتے ہیں، رحم کی زبان میں / اور مجبور کر سکتے ہیں آپ کو / وہاں سے بھاگنے کے لئے۔

وہ پہلے بھی آتے تھے / اور ایسا بھی ہوا / کہ ان کے پاؤں میں ڈالی گئیں بیڑیاں / بیڑیاں گھسیٹتے ہوئے چلتے تھے، / سڑکوں پر / بیڑیوں کے گھسٹنے کی آوازیں گونجا کرتی تھیں / بیڑیوں کے ٹوٹنے کی صدائیں چیخا کرتی تھیں / انسانی قافلوں سے باہر کی ایک جگہ / دے دی جاتی تھی انہیں رہنے کے لئے / اور وہ اس طرح رہتے تھے / جیسے کہ نہیں رہا جاتا ہے / وہ اس طرح کھاتے تھے / جیسے کہ نہیں کھایا جاتا ہے / وہ اس طرح جیتے تھے / جیسے کہ نہیں جیا جاتا ہے / اور وہ اس طرح مرتے تھے / جیسے کہ نہیں مرا جاتا ہے۔

مگر آہ! یہ کیسا امتحان ہے / تم موت کی سختی بھول چکے ہو / اور نہیں جانتے کہ زندگی کیا ہے...... / مگر آہ! یہ کیسا امتحان ہے...... / کہ ہر روز / تم اپنے گلتے ہوئے ناسور اور بہتی ہوئی پیپوں سے / گرنے والے موذی کیڑوں کو تو / دوبارہ اس کے مقام پر پہنچا دیتے ہو...... / مگر اس کا امتحان ختم نہیں

ہوتا/ اور وہ یہ نہیں کہتا فرشتوں سے....../ کہ جاؤ کہہ دو....../ بہاریں پھر تمہاری منتظر ہیں....../ ندی کے شفاف پانی میں/ ایک خوبصورت، حسین وجمیل چہرہ پھر تمہارا منتظر ہے......

عبادت

عبدل بابا بڑی عجیب چیز ہے/ جب تھکے ہارے لوگوں کا قافلہ/ ٹوٹی ہوئی چپٹی پہنے/ یا ننگے زخمی لڑکھڑاتے قدموں سے/ واپس لوٹتے ہیں/ شہر سے دور بہت دور/ تنہا و ویران کیمپ میں/ اور جب لاوے پھانکتے ہیں سب کے سب/ سڑک سے اٹھائے گئے کیلے/ سڑے ہوئے سیب، ناشپاتیاں/ باسی سڑاند دیتی ہوئی سبزیاں/ بھیک میں ملی ہوئی باس دیتی ہوئی روٹیاں ترکاریاں/ خیمہ کی چولیں ٹھیک کرتے ہوئے بھی/ اڑاتے رہتے ہیں سب کے سب/ کچھ نہ کچھ گاتے ہوئے......اول فول/ ایک دوسرے سے بھڑتے ہوئے۔

نعمان شوق اس نظم کے بارے میں ''شعر چیزے دیگر است'' کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:-

''مشرف عالم ذوقی نے اپنی نثری نظموں بالخصوص ''لپروسی کیمپ'' کے ذریعہ اردو اور ہندی لہجے کے امتزاج سے ایک نئی بوطیقا ترتیب دینے کی سنجیدہ کوشش کی ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ وہ نہایت صداقت اور سادگی کے ساتھ اپنی بات کو قارئین تک پہنچانے میں یقین رکھتے ہیں اور غالباً یہی سبب ہے کہ وہ نظم کی ظاہری حسن کاری پر خاطر خواہ توجہ دینے کی زحمت نہیں اٹھاتے۔ ''لپروسی کیمپ'' میں نثر کے اجزا کی بیجا بہتات البتہ نظم کی جمالیاتی اثر انگیزی کو محدود کر دیتی ہے مشرف عالم ذوقی نے نظم کے خارجی محرکات کا ذکر اپنے پیش لفظ میں کیا ہے اور اس نوع کے موضوع کو برتنے کے لئے ایک سپاٹ اور سرد لہجے کی ضرورت تھی لیکن حالی کی شاعری کی طرح ان کی سادگی میں جو خلوص پنہاں ہے اس کا اعتراف نہ کرنا بد دیانتی ہوگی۔

''لپروسی کیمپ'' ایک ایسے موضوع کو متصور کرنے میں کامیاب ہوئی ہے

جو پہلی نظر میں قارئین کو نہایت ہی غیر شاعرانہ اور مکروہ معلوم ہو سکتا ہے۔"

اردو میں نسائیت کوئی تحریک کے طور پر تو یقیناً سامنے نہیں آئی لیکن آج کی خواتین کی شاعری میں یہ صورت ابھر رہی ہے کہ مرد کی بالا دستی سے عورتوں کا مسلسل استحصال ہو رہا ہے۔ پدرانہ اور Phallic Society عورتوں کو ان کے جسم و جان کی نزاکت اور حسن کو آج بھی امتیاز کی صورتیں بنا کر ان پر جبر کر رہا ہے۔ بعض مردوں نے بھی یہ کیفیت محسوس کی ہے جیسے کیفی اعظمی۔ ویسے افسانہ نگاروں میں ڈاکٹر رشید جہاں، عصمت چغتائی اور کئی دوسری افسانہ نگار اور خواتین نے Protest کی فضا قائم کی ہے لیکن شاعری میں ادا جعفری، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، پروین شاکر اور کئی دوسری خواتین نے نسائیت کی تحریک سے باضابطہ وابستہ نہ ہونے کے باوجود مردانہ جبر و استحصال کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ سب سے پہلے کیفی اعظمی کی نظم "عورت" کے دو بند ملاحظہ ہوں چوتھا اور آخری:-

گوشے گوشے میں سلگتی ہے چتا تیرے لئے
فرض کا بھیس بدلتی ہے فضا تیرے لئے
قہر ہے تیری ہر اک نرم ادا تیرے لئے
زہر ہی زہر ہے دنیا کی ہوا تیرے لئے

رت بدل ڈال اگر پھولنا پھلنا ہے تجھے
اٹھ مری جان مرے ساتھ ہی چلنا ہے تجھے

تو فلاطون و ارسطو ہے تو زہرہ پروین
تیرے قبضے میں ہے گردوں تری ٹھوکر میں زمیں
ہاں اٹھا جلد اٹھا پائے مقدر سے جبیں
میں بھی رکنے کا نہیں وقت بھی رکنے کا نہیں

لڑکھڑائے گی کہاں تک کہ سنبھلنا ہے تجھے
اٹھ مری جان مرے ساتھ ہی چلنا ہے تجھے

دونوں بند اس کا پتہ دیتے ہیں کہ کیفی اعظمی عورتوں کے حالیہ حالات سے خوش نہیں ہیں۔ یہ ان کی چتا کی باتیں کرتے ہیں۔ دوسری باتوں کے ساتھ ساتھ نرم ادا کا ذکر کرتے ہیں پھر افلاطون، ارسطو، زہرہ جبیں کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہنا چاہتے ہیں کہ

عورتوں کے قبضے میں زمین و زماں دونوں ہی ہیں۔ لہٰذا انہیں اپنے حالات کو بدلنا ہے لیکن اس میں Rhetaric زیادہ ہے۔ عورتوں کے صحیح جذبات کی عکاسی نہیں ہوئی۔ یہ ایک مرد کا جذبہ ہے جو عورتوں کی زبوں حالی کا ماتم کر رہا ہے لیکن ادا جعفری کی نظم ''اعتراف'' فہمیدہ ریاض کی ''لاؤ اپنا ہاتھ لاؤ'' اور کشور ناہید کی ''آبروئے جاں'' تین معنوی سطحوں کو الگ الگ پیش کرتی ہیں۔ بالترتیب تینوں نظمیں ملاحظہ ہوں:

سوچتی ہوں، مقدس وفاؤں کی قربان گہہ پر چلوں/ اعتراف گنہ آج میں کر نہ لوں/ برہمیٔ دل دوستاں کی سزاوار ہوں/ میں خطا کار تھی میں خطا کار ہوں/ ساتھ میں ہر قدم پر تمہارا نہیں دے سکی/ میں کبھی منزلوں تم سے آگے رہی/ مجھ کو قالین پارے بچھانے کی تو مقدرت ہی نہ تھی/ راستے میں مگر جتنے کانٹے ملے/ ان کو اپنے دل و جاں میں پیوست کرتی گئی/ ہاں مبادا اگر زنداں سے پہنچے تمہیں/ ساتھ بے شک تمہارا نہیں دے سکی/ میں کبھی نقش پا کی صفت پیچھے پیچھے چلی/ تا کہ مسلی ہوئی پنکھڑیاں چن سکوں/ جو تمہارے ہی قدموں تلے آ کے روندی گئیں/ دل کے آئینہ خانے میں آراستہ ان کو کرتی رہی/ دیکھ لو نکہت رائگاں/ آج محفوظ و مامون ہے۔ (اعتراف)

لاؤ اپنا ہاتھ لاؤ ذرا/ چھو کے میرا بدن/ اپنے بچے کے دل کا دھڑکنا سنو/ ناف کے اس طرف/ اس کی جنبش کو محسوس کرتے ہو تم/ بس یہیں چھوڑ دو/ تھوڑی دیر اور اس ہاتھ کو میرے ٹھنڈے بدن پر یہیں چھوڑ دو/ میرے بے کل نفس کو قرار آ گیا/ میرے عیسیٰ، مرے درد کے چارہ گر/ میرا ہر موئے تن/ اس ہتھیلی سے تسکین پانے لگا/ اس ہتھیلی کے نیچے مرا لال کروٹ سی لینے لگا/ انگلیوں سے بدن اس کا پہچان لو/ تم اسے جان لو/ چومنے دو مجھے اپنی یہ انگلیاں/ ان کی ہر پور کو چومنے دو مجھے/ ناخنوں کو لبوں سے لگا لوں ذرا/ اس ہتھیلی میں منہ تو چھپا لوں ذرا/ پھول لاتی ہوئی یہ ہری انگلیاں/ میری آنکھوں سے آنسو ابلتے ہوئے/ ان سے سینچوں گی میں/ پھول لاتی ہوئی انگلیوں کی جڑیں۔ چومنے دو مجھے/ اپنے بال

اپنے ماتھے کا چاند/ یہ چمکتی ہوئی کالی آنکھیں/ یہ کچھ مسکراتی یہ حیران آنکھیں/ مرے کانپتے ہونٹ، میری چھلکتی ہوئی آنکھ کو دیکھ کر کتنی حیران ہیں/ تم کو معلوم کیا۔ تم کو معلوم کیا/ تم نے جانے مجھے کیا سے کیا کر دیا/ میرے اندر اندھیرے کا آسیب تھا/ باکراں تا کراں ایک انمٹ خلا/ یوں ہی پھرتی تھی میں/ زیست کے ذائقے کو ترستی ہوئی/ دل میں آنسو بھرے، سب پہ ہنستی ہوئی/ تم نے اندر مرا اس طرح بھر دیا/ پھوٹتی ہے مرے جسم سے روشنی/ سب مقدس کتابیں جو نازل ہوئیں/ سب پیمبر جو اب تک اتارے گئے/ سب فرشتے کہ ہیں بادلوں سے پرے/ رنگ، سنگیت، سر، پھول، کلیاں، شجر/ صبح دم پیڑ کی جھومتی ڈالیاں/ ان کے مفہوم جو بھی بتائے گئے/ خاک پر بسنے والے بشر کو مسرت کے جتنے بھی نغمے سنائے گئے/ سب رشی، سب منی، انبیا، اولیا/ خیر کے دیوتا، حسن، نیکی، خدا/ آج سب پر مجھے/ اعتبار آ گیا، اعتبار آ گیا۔ (آبروئے جاں)

میرے سمندر جی کو وعدوں سے گھلتے نمک نے/ تلخ کیا ہوا ہے زندگی کے سارے راستے ایک ہی سمت جاتے ہیں/ ان سارے راستوں پر طلب کا بورڈ آویزاں ہے/ مجھے کچھ نہیں چاہئے، مگر میرے چلنے کے لئے کوئی اور راستہ نہیں ہے، خلا سے بات کی جا سکتی ہے/ تصویر بھیجی جا سکتی ہے، پیغام روانہ کیا جا سکتا ہے/ مگر خط نہیں بھیجا جا سکتا/ جو نہ ہو اس کی طلب، اس کی چاہت/ اس کا خیال، شاید میرے چلنے کے لئے کوئی اور راستہ نہیں ہے۔ (آبروئے جاں)

ادا جعفری نے خالصتاً عورتوں کے جذبات کی عکاسی کی ہے۔ یہ جذبات خواتین میں مشترک ہیں۔ سبھی کے پاس برہمنی دل ہے، مقدس وفاؤں کی قربان گاہیں ہیں، خطاکاری (چاہے وہ خطاکار ہوں یا نہ ہوں) ان کے پاؤں سے لپٹی رہتی ہے ان کے راستے میں جتنے بھی کانٹے ہوتے ہیں سبھوں کو انہیں خود چننا ہوتا ہے۔ لیکن ایسی تمام کیفیت کے پیچھے مردوں کا وہ جابرانہ رویہ ہے جو پنکھڑیوں کو مسلنا خوب جانتا ہے، اپنے پاؤں سے روندتا ہے تو ایسے میں عورت کیا کرے جب یہ اس کا مقدر ہی بن گیا

ہے۔ یہ ایک پدرانہ سماج ہے جس میں اس کی تمام نکہت رائیگاں جاتی ہے پھر بھی وہ اپنے آپ کو مرد کے سہارے محسوس کرتی ہے۔ ادا جعفری مقدس وفاؤں کی قربان گاہوں پر اعتراف گنہ کے لئے روانہ ہونا چاہتی ہیں اس لئے وہ برہمنی دل دوستاں کی سزاوار ہیں۔ پھر بھی یہ نظم Protest سے خالی نہیں اس لئے کہ اس میں عورتوں کا Exploitation نمایاں ہے۔ لیکن یہ ان کا پریڈیکامنٹ ہے۔

''لاؤ اپنا ہاتھ لاؤ'' دراصل عورت کے تکمیل کی کہانی پیش کرتی ہے۔ یہ کہانی مکمل ہوتی ہے جب عورت کسی بچے کی ماں بن جاتی ہے۔ تب اس کے احساسات بالکل جاگ جاتے ہیں۔ اور وہ بیوی سے ماں بنتے ہوئے ایک عجیب سرشاری کی کیفیت سے گزرتی ہے۔ لہذا اس نظم میں یہ بھی احساس ملتا ہے کہ اس کا ایک کردار اس کے بدن کو ٹٹولتا ہے۔ ''ناف کے اس طرف'' یہاں ایک بچہ امانت کے طور پر جان گزیں ہے۔ جس نے عورت کی تمام تاریکیوں کو ختم کر ڈالا ہے۔ جس نے زندگی کا مطلب سمجھایا ہے اور زندگی جن ذائقوں کو ترس رہی ہے وہ ذائقہ حاصل ہو چکا ہے۔ جسم گویا روشنی سے شرابور ہے۔ ایسے میں عورت کا یہ احساس دیکھئے کہ مقدس کتابوں، پیمبروں، فرشتوں، رنگ، سنگیت، پھول، کلیاں، شجر، رشی منی، اولیا، انبیا، دیوتا، نیکی خدا............ سب پر اسے اعتبار آ گیا ہے۔ یہ سب اس بچے کی وجہ سے ہے جو اس کی کوکھ میں سانسیں لے رہا ہے۔ دراصل اس نظم کے بین السطور میں یہ بھی ہے کہ پیغمبر ہوں کہ رشی منی کہ دیوتا سبھی تو عورت ہی کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں۔ لہذا یہاں فہمیدہ ریاض ایک طرح کی تسکین کی سرحدوں میں داخل ہو جاتی ہیں اگر ایسا نہ ہو تو یہ سارے رشی منی آئیں کہاں سے؟ دیوتا کیوں کر پیدا ہوں اور پیغمبروں اور اولیا کا کیا ہو اور پھر مقدس کتاب کہاں جائے۔ غرض یہ کہ ان سب کی تکمیل تثلیث سے ہوتی ہے۔ یہ تثلیث بنتی ہے مرد، عورت اور بچے سے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ نظم بالکل الگ تھلگ ہے اور نسائیت سے اس کا کوئی علاقہ نہیں ہے۔ لیکن جس طرح سے نظم میں عورت کے جذبات پیش کئے گئے ہیں اس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اس میں خود عورتوں کی اہمیت پر بے حد اصرار کیا گیا ہے، جس کی حیثیت ہر حال میں ناگزیر ہے۔

کشور ناہید کی ''آبروئے جاں'' عورت کی بے بسی پر دال ہے۔ وعدے جو کبھی بہت سہارا بنتے ہیں، تلخی کا سامان بھی بہم پہنچاتے ہیں۔ اکثر یہ وعدے مردوں کی طرف

سے ہوتے ہیں۔ان وعدوں میں مردانہ حوالے سے کوئی نہ کوئی طلب کی خواہش بھی ہوتی ہے۔عورت اس پر چل پڑتی ہے۔ایسی صورت میں بے وفا مردوں کے عمل کو کیا کیا جائے ۔عورت کی پژمردگی مقدر بن جاتی ہے۔بس ایک خیال اس کے سامنے رہ جاتا ہے جو اسے زندگی گزارنے پر آمادہ رکھتا ہے لیکن ہمیشہ ''آبروئے جاں'' ایک تلخ حقیقت سی اس کی نگاہوں کے سامنے ہوتی ہے جسے وہ نظرانداز نہیں کر سکتی۔

اردو میں عورتوں کی نظموں میں زیادہ جارحیت کا اندازہ نہیں ہوتا۔دھیمی دھیمی آنچ پر عورتیں سلگتی رہتی ہیں اور اپنے جذبات کو کسی نہ کسی طرح پیش کرتی رہتی ہیں۔اس لئے ان نظموں میں مرنے مارنے کا انداز نہیں ملتا۔

مشہور شاعرہ ساجدہ زیدی عورتوں کے سلسلے میں ''آزادی کے بعد اردو شاعری میں نسائی آوازیں'' کے عنوان سے ایک مضمون میں اپنے خیالات کا اس طرح اظہار کرتی ہیں:۔

''شاعرات کے ضمن میں ایک سوال نسائی حسیت کا اٹھایا جاتا ہے۔نسائی حسیت تو عورتوں میں ہوگی ہی۔لیکن اس کا تعلق چوڑی، مہندی، سہاگ، شرم وحیا، حمل وغیرہ کے بیان سے سمجھنا نہایت سطحی بات ہے۔جو ایک طرح سے مردانہ ایگو ہی کی تسکین کے حیلے ہیں۔نسائیت کا تعلق عورت کی فطری نرمی وگداز سے،خود شناسی یعنی بہ حیثیت عورت اپنے وجود کے احساس سے ہے، ماماتا سے ہے اور ایک عظیم جذبہ سپردگی ہے جو مرد کی محکومی نہیں بلکہ اس کا تعلق شاعری اور زندگی سے، عشق کی گہرائی اور کائنات میں اپنے مقام کے احساس سے ہے۔بنیادی طور پر عورت اور مرد کی شاعری میں خط امتیاز کھینچنا ایک فروعی عمل ہے کہ تخلیقیت کی برتر سطح پر پہنچ کر فردیت کے سفر میں یہ امتیازات کم سے کم تر بلکہ معدوم ہو جاتے ہیں۔''

بہرطور ان کی اپنی شاعری ایسی کوئی Protest کی آواز نہیں بلکہ ان کے یہاں مظاہر فطرت پر زیادہ زور ہے۔پراسرار رشتے کی آگہی ان کی تخلیق کی ایک جہت ہے جس میں فطرت ایک خاص انداز سے سامنے آتی ہے۔وہ خود اپنے بعض استعارے میں مثلاً آسمان، سمندر، بحر، دریا، چاند، تارے، سورج، صحرا، دشت، کوہسار، وادی،

آبشار، آتش، دھواں وغیرہ کو نشان زد کرتی ہیں اور یہ بھی بتاتی ہیں کہ ان کے یہاں بار بار آنے والا موضوع انسانی تگ و دو اور عشق و فراق کا رشتہ ہے۔ پھر تلاش ذات اور انکشاف ذات کا بھی مسئلہ درپیش رہا ہے۔ یہ امور نسائیت کی کوئی فضا تو نہیں بناتے لیکن اگر ان کا پورا کلام دیکھا جائے تو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں نسائی فکر نسائیت کی تحریک سے نہیں بلکہ مزاج و میلان کے باعث ابھرتی ہے۔

اوپر میں نے تخلیقی عمل کی وضاحت میں فہمیدہ ریاض کی ایک نظم کا جائزہ لیا ہے۔ ایسے تخلیقی عمل سے زاہدہ زیدی بھی دوچار ہیں۔ ان کی ایک نظم تخلیقی عمل کے پس منظر میں تخلیق ہوئی ہے۔ یہ تخلیقی پس منظر تثلیث کی نشاندہی ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا تھا۔ نظم کا عنوان ہے ''تحت الثریٰ''، ملاحظہ کی جائے:-

نیچے اتروں ....../ ابھی کچھ اور ....../ مگر آہ، اندھیرا ہے بہت ....../ نہ زمیں زیر قدم/ اور نہ روزن کوئی/ زینہ نہ چٹان/ جس کو ہاتھوں سے ٹٹولوں تو کوئی سمت ملے/ مگر اتروں ابھی کچھ اور/ کہ شاید کہیں تھک جائیں قدم/ ایسی دھرتی پہ جہاں/ نیم تاریک سے ساحل کے قریب/ مرتعش موج پہ بیباک کرن رقص کناں/ اور شاید/ کوئی ریلہ بھی چلا آئے سمندر کے خزانے لے کر/ چن کے دامن میں بھروں/ لفظ کے چپو لے کر/ رمز و آہنگ کی کشتی میں چلوں/ کون سی سمت مگر....../ میری منزل ہے کہاں/ پھر بھی/ اتروں......شاید/ ٹوٹتی جاگتی موجوں پہ کہیں/ آسماں عکس فگن تو ہو؟/ لرزتے تو ہوں میرے خدوخال۔

دوسری قابل لحاظ شاعرات میں سیدہ فرحت، عزیز بانو، رفیعہ شبنم عابدی، بلقیس ظفیر الحسن، مسعودہ حیات، عذرا پروین، انوری بیگم اور کہکشاں پروین کے نام سامنے ہیں۔ ترنم ریاض نے اور شبنم عشائی نے بھی نسائیت پر اپنے انداز سے تخلیقی جوت جگائی ہے۔ شہناز نبی تو اب مضمون نگاری کی طرف بھی مائل ہیں۔ انہوں نے نسائیت کے واسطے سے نہایت اہم خیالات نئی روشنی میں پیش کیے ہیں جو اس لائق ہیں کہ آپ کے سامنے ہوں:-

''اردو کی نسائی شاعری بلاشبہ Androcentric شکنجے سے کافی حد تک نکل چکی ہے تاہم آج بھی ایسے اشعار اور نظموں کی فراوانی ہے جنہیں

پڑھتے ہوئے ہم اس کا اندازہ نہیں لگا پاتے کہ آیا یہ کسی شاعر کی تخلیق ہے یا کسی شاعرہ کی۔ مثال کے لئے اشعار و ارنظموں کے اقتباسات پیش کئے جا سکتے تھے تاہم اس سے احتراز کرنے میں بہتری ہے۔ مبادا اسے راقم الحروف کی بدنیتی پر محمول نہ کیا جائے۔ اہل نظر نسائی شاعری کے مطالعے کے دوران خود ہی ایسے مقامات کی نشاندہی کر لیں گے۔ تھامس ہارڈی Far from the Madding crowd میں لکھتا ہے کہ

" It is difficult for a woman to define her feelings in language which is chiefly made by men to express theirs "

کچھ ایسی ہی بات Dorothy Richards نے اپنی کتاب The Tunnel میں کہی ہے کہ "ایک عورت کو مرد سے کلام کرتے وقت دقت پیش آتی ہے اس لئے کہ یہ دونوں مختلف زبانیں بولتے ہیں۔ اور یہ دیکھتے ہوئے کہ ایک مرد کبھی کسی عورت کی زبان بول اور سمجھ نہیں سکتا وہ ہکلاتی ہوئی اس زبان میں بولنے لگتی ہے۔"

قاضی افضال حسین نے کچھ اہم باتیں اپنے مضمون "نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر" میں قلمبند کی ہیں۔ دو اقتباسات نگاہ میں رکھے جائیں:-

(۱) "اردو کی ابتدائی تانیثی شاعری میں مرد مرکزی روایت کی تردید کا لہجہ قدرے شدید ہے، خصوصاً سارا شگفتہ کی نظموں میں۔ اور یہ فطری بھی ہے کہ سارا کی شاعری ایک پدری نظام معاشرت میں عورت کی صورت حال کی کامیاب تشکیل ہے:-

"مجھے شوہر کی مفلس نگاہوں سے/ ایک لباس کی امید رہتی/ کیونکہ! مجھے خبر تھی کہ میں ایک ننگی بیوی ہوں ..../ ننگی نہ ہوتی تو بے کفن بچے کی ماں کیسے ہوتی / زمین سے ہٹوں تو تمہاری طرف آؤں/ عالم اتنا کہ کتابوں میں دفن تھا/ اس سے بات کرنے کے لئے/ مجھے اسے قبر سے نکالنا پڑتا۔" ("کانٹے پہ کوئی موسم نہیں آتا")

(۲) شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظموں میں احتجاج اور نفی کی جگہ اثبات پر زور

نمایاں ہے (سلسلے، اے دل) انہیں بھی علم وافکار کی کثرت میں جسم و جذبات کے تقاضوں کے زیاں کا احساس ہے، لیکن، اس زیاں کے احساس میں وہ تلخی نہیں جو سارا کے یہاں نمایاں ہے۔ "صدا بہ صحرا" سے بعض اقتباسات ملاحظہ ہوں......

بیاباں سبزہ نوخیز سے آباد ہوتے ہیں/سکھی، تم بھی جو دل اپنا بسا لیتی تو کیا ہوتا/ یہ کیسی آگہی ہے جس کی مشعل ہاتھ میں لے کر/ سدا تنہائیوں کے دیس میں آوارہ پھرتی ہو/ یہ اک بیم شکست خواب "یہ پوچھوں تو کیا ہوگا" / اسی سے ہوگئی ہر عشرت موجودہ صد پارہ/ بجز اک روح نالاں، چشم حیراں، عمر سرگرداں/نہیں تقصیر پرواز نظر کا کوئی کفارہ/قرار قلب زار ہند اور برنائی یوناں/ تجلی آل ابراہیم پر پیہم جو اتری تھی/ تڑپتا شعلہ گوں خوں جاہلیت کی نواؤں کا/ چمک ریگ رواں کی، سر بلندی نخل صحرا کی/ دیار حافظ وخیام کی اڑتی ہوئی خوشبو/ نگاہ غالب واقبال کی گیتی شکن مستی/ سرور جستجو مغرب کی متوالی ہواؤں کا/سبھی پایا مگر درمان درد بے بسی مشکل/ یہ نرمل جل کا چشمہ، یہ دل بے قہر و بے پایاں/ اسے بھی سمت ملتی، اس کی بھی اک رہگزر ہوتی / شباب اپنے جلال حشر ساماں کی قسم کھاتا/ شرافت بے زباں فطرت کے دکھ کی چارہ گر ہوتی / نہ ہوتی آرزو نیرنگ ہستی کی تماشائی/ وہ اس بڑھتے ہمکتے کارواں کی ہم سفر ہوتی۔

یہ دونوں بند نہ صرف تانیثی فکر کو واضح کرتے ہیں بلکہ اس سلسلے میں اردو میں جو رویہ رہا ہے اس کا بھی اظہار ملتا ہے اس احساس کے ساتھ کہ جو صورت مغرب میں شدت اختیار کر چکی ہے وہ اردو کی حد تک Surface پر ہے لیکن یہاں جن دو شاعرات کا ذکر ہوا ہے وہ الگ الگ مزاج کی حامل ہیں۔ شگفتہ سارا کے یہاں اگر شدت ہے یا ایک طرح کا احتجاج ہے تو شفیق فاطمہ شعری کے یہاں مرد ایک ناگزیر صورت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شادی کو ایک تکمیل کی راہ بتاتی ہیں، ورنہ وہ بیاباں کو سبزہ نوخیز سے آباد ہونے کا استعارہ پیش نہ کرتیں اور نہ ہی تنہائی کی زندگی کو روح نالاں، چشم حیراں اور عمر سرگرداں سے تعبیر کرتیں۔ اسی لئے وہ سمت کی تلاش کرتی ہیں اور یہ سمت مرد کے ملاپ سے حاصل ہوتی ہے۔ ظاہر ہے یہ رویہ نسائیت

کی تحریک کو آگے بڑھانے میں معاون نہیں، نہ ہی مردانہ بالا دستی کی کوئی تعبیر پیش کرتا ہے۔ لیکن ایک عورت کے جذبات کی عکاسی کے لحاظ سے اس کی اپنی اہمیت ہے کہ یہ بھی ایک آواز ہے جو روایتی ہونے کے باوجود شیریں معلوم ہوتی ہے۔ ''مباحثہ'' میں کہکشاں پروین کا ایک خط شائع ہوا ہے، دیکھئے وہ مردانہ تشدد اور عورتوں کی زبوں حالی کا بیان کس طرح کرتی ہیں:۔

''......دیکھا جائے تو پہلے کی نسبت تشدد، فرقہ واریت اور غارت گری کے واقعات اور رجحانات بڑھتے ہی جا رہے ہیں۔ افراتفری کا دور ہے۔ ان کے تدارک کے لئے کتنی ہی تدبیریں کی جا رہی ہیں۔ حفاظتی اقدام اٹھائے جا رہے ہیں۔ لیکن گھر کی چار دیواری میں عورت کے ساتھ جو برتاؤ عام طور سے ہوتا ہے اور زندگی میں ہر موڑ پر، ہر رشتے سے وہ جس تشدد اور استحصال کا شکار ہوتی ہے اس کے لئے کوئی تدبیر نہیں کی گئی ہے۔ ایسے تمام نازیبا سلوک کا حل یہی نکالا گیا ہے کہ عورت ہر وار، ہر ظلم سہ لے تو زندگی کا توازن برقرار رہے گا۔ مجھے افسوس ہے کہ تعلیم یافتہ اور دانشوران بھی اس نظریے کے حامل ہیں۔ نتیجہ یہ کہ مسئلہ آج بھی برقرار ہے اور روز بروز گمبھیر ہوتا جا رہا ہے۔ اس دباؤ اور کشمکش کے تحت کتنے دشوار گزار مرحلے، کتنے پرپیچ موڑ لاکھوں گھروں میں ہر ساعت آتے رہتے ہیں اور کتنی عجیب و غریب صورت حال سے عورتیں دوچار ہیں، اس کا صحیح اندازہ کسی کو نہیں ہے۔ لوگوں کو اس بات کا احساس نہیں کہ باہر ہنگامے ہیں اور اندر گھٹن، جس کے نتیجے میں معاشرہ کھوکھلا ہوتا جا رہا ہے۔ اس سلسلے میں وہ طبقہ زیادہ باشعور ہے جو تعلیم اور زندگی کی اعلیٰ قدروں سے ناآشنا ہے، جہاں مرد و عورت زندگی کی گاڑی کے دو پہیے نہیں سمجھے جاتے، جہاں کی عورت کمزور اور نچلے درجے کی ہوتے ہوئے بھی جوابی کارروائی سے باز نہیں آتی اور کسی گھٹن کا شکار نہیں ہوتی بہ نسبت ان طبقے کی عورتوں کے جو مشینی انداز میں زندگی کی دوڑ میں بھاگتی رہتی ہیں پھر بھی خود کو ایک فالتو اور ناکارہ پرزہ سمجھنے پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ مشینی زندگی میں کمزور آواز، دبا دبا سا احتجاج، پل بھر میں زندگی کی لہر دوڑا دیتا

ہے لیکن زندگی کو زندگی نہیں بنا سکتا۔ قدیم دور سے لے کر عہد جدید تک استحصال کی کہانی بہت پرانی ہے۔ اس کے مختلف پہلو ہیں، مختلف صورتیں اور حالات ہیں۔ میں نے کئی کہانیاں اس موضوع پر لکھی ہیں لیکن ہر بار مسئلے کو چھوڑ دیا ہے کیوں کہ اس مسئلے کا حل کیا ہے؟......"

اب اگر غزل کے منظرنامے کی طرف واپس آیئے تو احساس ہوگا کہ قدیم و جدید شعرا نے ایسے اشعار کہے ہیں جن میں ہماری زندگی کے کتنے ہی رخ کی عکاسی ہوتی ہے۔ سوسائٹی اور سماج کا چلن، طور طریقے، فکریات، نفسی کیفیات، اقتصادی صورتیں، احساس جمال سبھی کچھ غزلوں کے دامن میں بھی ہے۔ یہ کہنا کہ غزلیں صرف زندگی کے سطحی جذبات کو پیش کرتی ہیں، اس صنف کا غلط مطالعہ ہے۔ مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جس طرح چلتی پھرتی زندگیاں نظموں میں پیش کی جا سکتی ہیں، غزلوں میں بھی ایسے پیکر اور مضمرات موجود ہیں۔ میں مثال کے طور پر اپنی بات شہریار کی غزل سے شروع کرتا ہوں۔ یہ غزل دیکھئے:

زندگی جیسی توقع تھی نہیں کچھ کم ہے
ہر گھڑی ہوتا ہے احساس کہیں کچھ کم ہے
گھر کی تعمیر تصور ہی میں ہو سکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے
بچھڑے لوگوں سے ملاقات کبھی پھر ہوگی
دل میں امید تو کافی ہے یقیں کچھ کم ہے
اب جدھر دیکھئے لگتا ہے کہ اس دنیا میں
کہیں کچھ چیز زیادہ ہے کہیں کچھ کم ہے
آج بھی ہے تری دوری ہی اداسی کا سبب
یہ الگ بات کہ پہلی سی نہیں کچھ کم ہے

محسوس کیا جا سکتا ہے کہ پوری غزل Binary Opposition کی مثال ہے اور خیالات کا جو سسٹم ہے وہ ہر طرح اپنی روایت اور اپنی ثقافت سے ہم آہنگ ہے۔ کم اور زیادہ کی یہ بحث کوئی نئی نہیں لیکن شعری حسیات میں اپنے نظام کی خبر دیتا ہے جو بیک وقت ہمیں سوچنے پر مجبور بھی کر دیتا ہے اور جذبات کو متحرک بھی۔ زندگی میں بہت کچھ

توقعات ہوتے ہیں، کوئی نہیں کہہ سکتا کہ سارے توقعات پورے ہو جاتے ہیں شاید یہ ممکن بھی نہیں۔ غالب نے کہا تھا:-

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

یہاں بھی Binary opposition کا عمل ہے۔ پھر شہریار تصور اور حقیقت کی بات کرتے ہیں۔ مکان بنانے میں ایک نقشے کی ضرورت ہوتی ہے اور زمین کی بھی۔ زمین کو نقشے سے اور نقشے کو زمین سے مربوط ہونا چاہئے۔ اگر یہ صورت نہ ہو تو پھر مکان کی تعمیر صرف تصور کی چیز رہ جائے گی۔ لیکن تصور بذات خود ایک منفی صورت نہیں ہے۔ ٹھیک ہے کہ اپنے آخری تجربے میں یہاں ایک المیہ سامنے آ رہا ہے لیکن اس المیے کا تدارک وہ تصور کر رہا ہے جس میں بڑی سے بڑی چیز سما سکتی ہے۔

پھر بچھڑنے اور ملاقات کے باب میں بھی یہ تضاد کی صورت ہے۔ کون بچھڑا ہے کچھ معلوم نہیں؟ اس سے ملاقات کی امید ہے لیکن یہ امید یقین میں نہیں بدل سکتی۔ یہاں بھی شاعر کا ذہن امید اور ناامیدی کے درمیان اپنی حسیات کو پروان چڑھا رہا ہے مفہوم واضح بھی ہے اور کچھ التوائی صورت بھی ہے۔ گویا ایک طرح Differance کا عمل ہے۔ دریدا کے مطابق جہاں متن کچھ مفہوم اگلتا ہے وہیں کچھ اسے تعطل میں بھی رکھتا ہے۔ یہ صورت یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ آگے شہریار اس کا احساس دلاتے ہیں کہ دنیا توازن سے خالی ہے۔ توازن اور تناسب کی یہ کمی شاعر کی حسی کیفیت کو مہمیز کرتی ہے۔ ظاہر ہے دل یہ چاہتا ہے کہ تمام معاملات میں تناسب اور توازن ہو لیکن ہوتا یہ نہیں ہے۔ دنیا کے معاملات زیادہ اور کم کے Binary opposition میں ہمیشہ رہتے ہیں۔ لہذا شاعر ملول نہیں ہے۔ وہ حقیقت حال کا اظہار کر رہا ہے۔ آخری شعر میں اس کا احساس ملتا ہے کہ کوئی شخصیت شاعر سے دور ہو گئی ہے۔ نتیجے میں وہ اداس ہے۔ اداسی کبھی شدید تھی لیکن آہستہ آہستہ زخم پر مرہم لگتا جا رہا ہے۔ گویا حالات غموں کا خود علاج کر دیتے ہیں۔ یہ قطعی جدید رویہ ہے جو غموں کی ابدی صورت دیکھنا نہیں چاہتا۔ اگر اس غزل کے الفاظ اور تشکیلات پر ایک نظر ڈالئے تو ایسا محسوس ہوگا کہ یہ سارے امور ہمارے اپنے ہی ثقافتی مرحلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کس طرح اپنی نظر کو وا کئے ہوئے ہے اور حالات حاضرہ سے آنکھ لڑانے کی کوشش کر رہا

اس اقتباس میں ترقی پسندی، جدیدیت کی تکذیب کے ساتھ ساتھ زندگی کی اکبری اور اصغری ساخت، مابعد جدیدیت کا اقداری ترجیحی نظام، تخلیقاتی ادب، اس کا فکریاتی پہلو، قطرہ میں دجلہ دیکھنا، نئے عہد کی تخلیقیت، ساختیاتی کلچر کی فکریات، کثرت پسند انسانیت، اردو ادب میں ۷۰ء کے بعد کی ارتقائی تبدیلیاں، تقلید اور محکم حسن شناسی کا پیمانہ، نئی حقیقی اضافی عصریت— یہ سارا کچھ بیک قلم لکھ دیا گیا ہے اس کے ایک ایک نکتے پر ایک ایک مضمون الگ الگ لکھا جا سکتا ہے لیکن نظام صدیقی شاید یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کا قاری ان کے ذہن کے ساتھ ساتھ چل رہا ہے اور وہ جو کچھ بھی لکھ رہے ہیں اس کی کلی تفہیم ہوتی جا رہی ہے۔ یہ قاری سے عمیق اور ہمہ گیر مطالعہ کا تقاضہ بھی ہے اور اسے ہر جہت سے ذی علم باور کرنے کا ایقان بھی لیکن صورت واقعہ یہ نہیں ہے۔ ان کے خیالات بہت سے ادغامی مرحلے سے گزرتے ہوئے پڑھنے والوں کے سروں سے بھی گزر جاتے ہیں اور نتیجے میں تفہیم کی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس سے مجھے ذاتی طور پر اس کا احساس ہے کہ نظام صدیقی کا یہ مضمون مابعد جدیدیت کے اکثر گوشوں پر محیط ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ نکتہ بہ نکتہ تمام موضوعات کو ایک سلسلے کے ساتھ مربوط طور پر پیش کیا جاتا تاکہ مابعد جدیدیت کے آفاق روشن ہو جاتے۔ محنتی پڑھنے والوں کے لئے یہ اب بھی ممکن ہے لیکن اس کے لئے اسے خاص تندہی اور صبر آزما امتحانات سے گزرنا ناگزیر ہوگا۔ بہر طور! اس میں ایک بحث فضیل جعفری کے کچھ بیانات کے سلسلے میں بھی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس پر ایک نگاہ ڈالی جائے۔ پہلے نظام صدیقی کی سطریں ملاحظہ ہوں :-

> ’’تانیثی تنقید اور قاری اساس تنقید کے باوجود بھی ردتشکیل فی زمانہ غالب رجحان ہے۔ فضیل جعفری کی فرعونی رعونت اور حصار پسندی کو منہدم کرنے کے لئے یہ اطلاع دہی کافی ہے کہ ردتشکیل کی کم از کم پانچ مختلف شکلیں وجود پذیر ہو چکی ہیں۔ ان میں تین نمایاں تر ہیں۔ دائیں بازو کی ردتشکیل جس میں امریکی رسوخ بھی شامل ہو چکا ہے۔ اس کے نمائندہ جیفری ہارٹ مین، پول دمان، جے ہیلس ملر اور باربرو غیرہ ہیں۔ اس کو اکثر ناقدین امریکی صارفیت اور امریکی سامراجیت سے جوڑتے ہیں۔ دوسرے بائیں بازو کی ردتشکیل ہے جو ادب کے تصور کو بھی اپنی

انتہا پسندی کے باعث تحلیل کر دیتی ہے اور تیسری حقیقی رد تشکیل ہے یعنی ژاک دریدا کی رد تشکیل اس کے زیادہ تر نام لیوا یورپ میں ہیں۔ اس خاصان خاص رد تشکیل کو Deconstructive proper کہا جاتا ہے۔ اس خاصان خاص رد تشکیل کو امریکی ثقافت، صارفیت اور آج کی انسانیت کش صورت حال کے خلاف "نئے معنی کی تلاش آزادی پسند باغیانہ فلسفہ" قرار دیا جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے یہ سب باتیں صاف صاف لکھی ہیں۔ فضیل جعفری کی یہ جہالت اور لاعلمی ہے کہ "رد تشکیل کوئی تھیوری نہیں، قرات کا صرف ایک طریقہ ہے" (ص ۴۴) یہ عمداً اوپر سے اوڑھی ہوئی لاعلمی بعضے دوسروں کو بھی ہے۔ اس خاصان خاص رد تشکیل سے انگریزی کا سب سے بحث انگیز اور مقبول ناقد ٹیری ایگلٹن اور بہت سارے دوسرے ناقدین اور مفکرین مکالمہ کرتے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے رد تشکیل کے ریڈیکل امکانات کا ہمیشہ صدق دل سے اقرار کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ رد تشکیل میں Spirit of Enquiry کا غالب عنصر ہے اور ہر وہ فلسفہ جو روح تجسس کا حامل ہے اس سے مارکسزم کو مدد مل سکتی ہے۔ فضیل جعفری کا یہ بیان بھی بے بنیاد ہے کہ تھیوری ساختیاتی فکر، مابعد ساختیاتی فکر اور رد تشکیل امریکی نژاد ہے یہ فرانسیسی اور یوروپی اذہان کا گراں قدر عطیہ ہے۔ رد تشکیل نے ادبی تھیوری میں جس طرح قاری کی باز آبادکاری کی ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے سیاسی اور سماجی معنویت کی راہ کھولنے کی غیر معمولی جسارت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ برطانوی تہذیبی مادیت (cultural Materilism) اور امریکی نوتواریخیت کا بھی بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ادبی فن پارہ کی تفہیم و تعبیر اس کے تہذیبی سیاق میں ہی ممکن ہے۔"

معذرت خواہ ہوں کہ ایک طویل اقتباس درج کرنا پڑا، لیکن اس کی ضرورت تھی۔ اس سلسلے میں مجھے نظام صدیقی کی مندرجہ ذیل باتوں سے کلی اتفاق ہے۔

(۱) رد تشکیل کم از کم مختلف شکلیں اختیار کر چکی ہے جن میں واقعتاً تین بہت نمایاں ہیں۔

(۲) یہ بھی صحیح ہے کہ فضیل جعفری کی یہ بات غلط محض ہے کہ رد تشکیل کوئی تھیوری نہیں

قرات کا صرف ایک طریقہ ہے۔ واضح ہونا چاہئے کہ قرات تھیوری کی ایک شق ہے، کل نہیں یعنی اس کی حیثیت ایک جزو کی ہے، بس ایک جزو کی، اس لئے نظام صدیقی کی یہ گرفت بالکل درست ہے۔ (۳) فضیل جعفری کے اس بیان میں فقط ایک حد صداقت ہے کہ تھیوری ساختیاتی فکر، مابعد جدید ساختیاتی فکر اور ردتشکیل امریکی نژاد ہے۔ کیونکہ فضیل جعفری یہ بھول جاتے ہیں تھیوری کے بہت سے بنیاد گزار فرانسیسی اور یورپی مفکر ہیں اور یورپ میں تھیوری پر کچھ زیادہ ہی وسیع طریقے پر کام ہوتا رہا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ فرانس کے بعد یورپ ہی اس فکر کی اساسی صورت پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہے اور آج تو اسے ایک عالمگیر فینو مینا کہہ سکتے ہیں۔ امریکہ میں تو یہ دریدا کے اثرات کے بعد پہنچی۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فضیل جعفری نے گہرائی سے مابعد جدیدیت کے اطراف کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ اگر وہ صحیح تناظر کو سمجھنا چاہتے تو کئی کتابیں ان کی مدد کر سکتی تھیں۔ لیکن شاید یہ کام کرنے کی انہیں فرصت نہیں ہے۔ میں نے جہاں تک فضیل جعفری کے متعلقہ خیالات کا مطالعہ کیا ہے، مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موصوف اپنے ذہنی تحفظات کے حدود میں ہیں جہاں غیر متعصبانہ مطالعہ ممکن نہیں اس لئے عمومی طور پر نظام صدیقی کے دلائل وزنی اور اہم معلوم ہوتے ہیں۔ اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی کے بیانات بھی حقائق پر مبنی نہیں اور یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس باب میں وہ جو کچھ بھی لکھ رہے ہیں اس کی عقبی زمین میں وہ افکار و آرا ہیں جن کی بنیاد جدیدیت ہے اور جن کے وہ سرخیل سمجھے جاتے ہیں۔ ان کی یہی مجبوری ہے جو انہیں مابعد جدیدیت کے اطراف کے مثبت پہلوؤں کی طرف دیکھنے میں مانع ہے۔ لہذا نظام صدیقی نے جن امور کی نشاندہی کی ہے وہ غلط نہیں معلوم ہوتے۔ موصوف کو اپنے بیان میں اتنی جارحیت اختیار کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ طنز و مزاح کے معقول نکات بھی اثر انداز ہو جاتے ہیں اور وہ اثرات قائم نہیں کرتے جو سنجیدگی سے دلائل کے ساتھ پیش کرنے میں ہوتے ہیں۔ نظام صدیقی کا یہ پورا مضمون اس لائق ہے کہ اسے بار بار پڑھا جائے، ہاں جہاں جہاں تکرار کی صورت ہے اس کو منہا کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

نظام صدیقی کا یہ دعویٰ ہے کہ فرانسیسی زبان بہ خوبی جانتے ہیں، لہذا وہ بہت سے لفظوں کو یا اصطلاحوں کو اپنے طور پر لکھتے ہیں۔ اور ان کے خیال میں وہی درست ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اردو میں رائج تلفظ کو بدلنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ مجھے اس

کمند بازوئے جاناں مجھے رہائی نہ دے
ابھی میں تیرا گرفتار رہنا چاہتا ہوں
یہ موج تازہ مری تشنگی کا وہم سہی
میں اس سراب میں سرشار رہنا چاہتا ہوں
سیاہ چشم مری وحشتوں پہ طنز نہ کر
میں قاتلوں سے خبردار رہنا چاہتا ہوں
یہ درد ہی مرا چارہ ہے، تم کو کیا معلوم
ہٹاؤ ہاتھ میں بیمار رہنا چاہتا ہوں
ادھر سے گزرے گی شاید وہ شاہ بانوئے شہر
یہ سوچ کر سر بازار رہنا چاہتا ہوں
ہوا گلاب کو چھو کر گزرتی رہتی ہے
سو میں بھی اتنا گنہگار رہنا چاہتا ہوں

حسن نعیم کی رجائیت ملاحظہ ہو۔ یہاں یہ لکھنے کی ضرورت نہیں کہ اردو شاعری کی معتبر آوازوں میں ایک آواز حسن نعیم کی بھی ہے، جن کے یہاں کلاسکی سج دھج کے ساتھ تجربے اور مشاہدے ایک خاص انداز میں پیش ہوتے رہے ہیں۔ زندگی کی شوریدگی کو جذب کرتے ہوئے وہ ایسی کیفیت پیدا کرتے ہیں کہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی میں کہیں کوئی خلا نہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ ان کا شعری رویہ ایک جدید تر رویہ ہے، جو قنوطی فکر سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔ اس کی مثال کہیں سے بھی دی جاسکتی ہے۔ یہاں ان کی ایک پوری غزل ملاحظہ ہو جس سے میرے خیال کو مزید تقویت حاصل ہو رہی ہے:-

کوئی بہار کا جھونکا تو کیا سنوارے گا
وہ برگ ہوں جسے دست خزاں نکھارے گا
یہ بادباں، یہ ہوائیں، یہ ناخدا، سب ہیچ
افق کے پار کوئی اور ہی اتارے گا
وہ بے وفا تو یہ دنیا ہے بے نیاز بہت
بچھڑ کے ان سے کہاں روز و شب گزارے گا

یہ حادثہ جو بھنور بن کے یوں ڈبوتا ہے
گہر بنا کے مجھے ایک دن ابھارے گا
ابھی خیال کی لو ہوں خلا میں رہتا ہوں
کوئی تو دل میں مرا نقش جاں اتارے گا
نعیم فن کا جنوں ہے تو باخبر ہوں میں
زمانہ سینکڑوں آشوب سے گزارے گا

پروین شاکر کی غزل کے چند اشعار دیکھئے:۔

بہت رویا وہ ہم کو یاد کر کے ... ہماری زندگی برباد کر کے
بدن میرا چھوا تھا اس نے لیکن ... گیا ہے روح کو آباد کر کے
ہر آمر طول دینا چاہتا ہے ... مقرر ظلم کی معیاد کر کے

رکھا ہے آندھیوں نے ہی ہم کو کشیدہ پر
ہم وہ چراغ ہیں جنہیں نسبت ہوا سے ہے

ممکنہ فیصلوں میں ایک ہجر کا فیصلہ بھی تھا
ہم نے تو ایک بات کی اس نے کمال کر دیا

میں جس کے دھیان میں پہروں اداس رہتی ہوں
خیال دل میں مرا لمحہ بھر نہیں لاتا

فرش فلک پہ پاؤں رکھ، دیکھ تو کس طرح سے ہیں
تارے بچھے ہوئے تری چشم سیاہ کے لئے

تانیثیت کی بحث الگ باب میں ہو چکی ہے اور کچھ مثالیں اس کی پچھلے صفحات میں دی جا چکی ہیں۔ ایک طرف تو ان تینوں شعر کا رشتہ تانیثیت سے ملتا ہے تو دوسری طرف عورتوں کے ان احساسات سے جو صرف عورت ہی کے ہو سکتے ہیں، مرد کے نہیں۔ چنانچہ ہماری غزل کی روایت میں عشق و عاشقی کا سلسلہ بڑا مضبوط ہے اور ایک

خاص کیفیت کے ساتھ، وہ کیفیت ہے وصل وفراق کی، وفا اور بے وفائی کی، وعدہ اور اس سے مکرنے کی، ستارہ شماری کی، ہجر و یاس کی وغیرہ وغیرہ۔ یہ متعینہ صورتیں یہاں قدرے بدلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عاشق و معشوق دونوں ہی ایک ہی سطح پر جی رہے ہیں۔ ایک کے پاس یاد کا خزانہ ہے جس کے سہارے وہ روتا کلپتا زندگی گزار رہا ہے دوسری طرف وہ محبوب ہے جو اس کے عشق میں ناکام ہو چکا ہے لیکن محبوب اپنی ناکامی کو اپنی بربادی پر محمول کرتا ہے۔ حالانکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ دونوں اپنی اپنی جگہ زندگی جی رہے ہیں یعنی روایت سے وابستہ ہونے کے باوجود ہماری روایتی زندگی جس سطح پر لے آئی ہے اس کا اندازہ ان اشعار سے بہ خوبی ہو رہا ہے۔

اب تک کا تصور تھا کہ عورت کو چھو لیجئے تو وہ میلی ہو جاتی ہے یعنی اس کا تقدس ختم ہو جاتا ہے۔ یہاں محبوب یا محبوبہ کو ایسا کوئی احساس نہیں کہ اس کے بدن کو اگر اس کے عاشق نے چھولیا تو اس کی طہارت جاتی رہی ہے بلکہ اس کی ضد کے طور پر وہ اسے اپنی روح کی آبادی پر محمول کرنے پر مجبور ہے۔

احساس کی سطح پر اگر غور کیا جائے تو یہ عورتوں کے جذبات کا ایک نیا میلان ہے جو شاید مابعد جدید تصور واقعہ سے زیادہ قریب ہے اور آخری شعر تو اس امر کی ظالمانہ چالوں پر قدغن لگا رہا ہے جو ہر حال میں یہ چاہتا ہے کہ مظلوم کے جرم کی معیاد بڑھتی رہے اور اس طرح کہ اس کی طوالت کبھی ختم نہ ہو۔ آمر ہمیشہ ظالم ہوتا ہے جو استحصال کرتا ہے۔ استعماریت اسی سے عبارت ہے جس کی بحث آگے آ چکی ہے۔

محسوس کرنے کی بات ہے کہ پروین شاکر ایک ایسی شاعرہ ہیں جو اردو غزل کے مخصوص Structure کو توڑتی نہیں ہیں اور روایت کے اندر رہ کر ہی اپنے ذاتی اور نجی احساسات کو بیان کرنے پر قادر نظر آتی ہیں۔

سلطان اختر کی ایک غزل کی ردیف ہے 'روشن'۔ یہ وہ شاعر ہیں جو جدیدیت کے احساسات کے تحت شعر کہتے رہے ہیں، اس لئے حزن و یاس ان کی شاعری کا نمایاں عنصر ہے، لیکن کئی جگہوں پر وہ انسانی عظمت کا ترانہ گاتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور اپنی تاریکیوں کو روشن امکانات سے ہم آمیز کرنے کی سبیل پیدا کرتے ہیں۔ ایسے میں قنوطیت، رجائیت میں مبدل ہو جاتی ہے اور جدید شعری رو یہ جدید تر شعری امکانات کی خبر دینے لگتا ہے— ان کے کتنے ہی اشعار ایسے امور پر دال ہیں لیکن وہ

غزل دیکھئے جس میں ''روشن'' فکر کی روشن لکیر بن جاتی ہے:-

شب بہ شب وہ لب لرزاں روشن اب کہاں محفل یاراں روشن
خواہشوں کے شجرستاں روشن پھر ہوئے دشت و بیاباں روشن
روز چڑھتا تھا تری یاد کا چاند روز ہوتی شب ہجراں روشن
کوئی آئے کہ نہ آئے پھر بھی رات دن رہ گزر جاں روشن
صحن احساس منور تجھ سے تیرے دم سے غزلستاں روشن
پھر امیدوں کی کرن لہرائی پھر ہوا روزن امکاں روشن
کم نہیں لطف اذیت یعنی زخم شاداب نمک داں روشن

ایسی ہی رجائیت میر کی طرفداری کرنے والے شاعر کلیم عاجز کے یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ روتی بسورتی نوا جب زندگی کے خوشگوار عوامل سے ٹکراتی ہے تو پھر ایسی صورت سامنے آتی ہے۔ غزل دیکھئے:-

گرچہ ہیں گردش تقدیر کے مارے ہوئے ہم
شکر اس کا ہے کہ ہمت نہیں ہارے ہوئے ہم
نظر آتا نہیں پہچاننے والا کوئی
اجنبی شہر میں اے دوست تمہارے ہوئے ہم
گرچہ دنیا نے کیا بے سروساماں ہم کو
اپنے نغموں سے ہیں دنیا کو سنوارے ہوئے ہم
غم پہ اس واسطے بنیاد سخن رکھی ہے
تم سے نزدیک اسی غم کے سہارے ہوئے ہم
عقل کیا کہنا تری انجمن آرائی کا
کیا کہیں کیوں تری محفل سے کنارے ہوئے ہم
رسم و آداب محبت کوئی سیکھے ہم سے
زندگی ہیں اسی کوچے میں گزارے ہوئے ہم

اب بیکل اتساہی کے چند اشعار دیکھئے:-

یہ شہر کے باسی کیا جانیں کیا روپ ہے گاؤں کے پنگھٹ کا
کیا عشق ہے لاج کی الہڑ کا، کیا حسن ہے موہ کے نٹ کھٹ کا

چولھے کا توا مسکاتا ہوا، جگنو بھی اڑے شرماتا ہوا
پردیسی کی یاد دلاتا ہوا ، خاموش دیا اک چوکھٹ کا
گلیاروں میں مدھ ٹپکاتا ہوا ، کٹیوں کی سدھا نہلاتا ہوا
آنگن سی نین مٹکاتا ہوا ، چاند اور دونی پر لٹکا

شہر اور دیہات کی صورت حال پر نظموں کے حصے میں بحث کی جا چکی ہے اس کا بھی اظہار کیا جا چکا ہے کہ مابعد جدیدیت شہر کے مقابلے میں دیہات کی معصوم فضا اور اس کے فطری انداز کو بہت پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ بیکل اتساہی کے ان تین اشعار میں ہماری زندگی کا آئینہ خانہ محفوظ ہو گیا ہے اس آئینہ خانے میں ایک طرف ہم گاؤں کی معصومیت کا اندازہ لگا سکتے ہیں تو دوسری طرف اپنی ثقافتی زندگی کی وہ تصویر دیکھ سکتے ہیں جو ان تینوں اشعار کے لفظوں میں پنہاں ہے۔ گاؤں کا پنگھٹ، لاج کی الھڑ، موہ کے نٹ کھٹ، چولہا، توا، پردیسی، دیا، چوکھٹ، مدھ، کٹیا، آنگن، نین وغیرہ۔ اندازہ کیجئے کہ دیہات کی زندگی کو پیش کرنے کے لئے یہ الفاظ کتنے مناسب معلوم ہوتے ہیں۔ یہ ایک نظام کے تحت ہے اور یہ نظام اس طرح بیدار ہوا ہے کہ اس میں فضا سے ہم آہنگ لفظی کائنات بھی ہے اور یہ کائنات اس سسٹم سے تعمیر ہوئی جو ہماری اپنی دیہی زندگی کا وفور ہے۔

ظاہر ہے ان اشعار میں دوشیزاؤں کا الھڑ پن، فضا کی پاکیزگی، پردیسی کی یادیں، گلیوں اور کٹیوں کا اپنا شیریں انداز، آنگن کا متوالہ پن، وغیرہ سب موجود ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ الفاظ ہماری زندگی سے جڑے ہوئے ہیں اور ان سے جو معنوی فضا تعمیر ہو رہی ہے وہ ہماری اپنی زندگی یعنی دیہاتی زندگی کا بہترین عکس ہے:-

خود کاٹ کر دعاؤں کے پر سوچنے لگا
کیا ہے طلسم باب اثر سوچنے لگا
رنگوں کی بازگشت تھی آنکھوں میں اور میں
اپنے بدن کو خون میں تر سوچنے لگا
ہستی بہ شرط ترک تعلق تھی ہر نفس
بے خوف کیسے کی ہے بسر سوچنے لگا

کاسہ بدست دیکھا ہے سایے کے در پہ دھوپ
کیوں منتقم ہے آئینہ گر سوچنے لگا
افواہ پل میں سارے تعلق کتر گئی
میں کچھ ادھر تو کچھ وہ ادھر سوچنے لگا
اک آب دوز خوف کی خوں میں اتر گئی
اخبار پر نظر تھی میں گھر سوچنے لگا
(صدیق مجیبی)

اس غزل کے پس منظر میں دیکھئے صدیق مجیبی کس طرح اپنی آواز کو مثبت بنانے کی سعی کر رہے ہے۔ ہر شعر میں زندگی کی رمق ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ شاعر زندگی کی خوشگوار سطحوں کو چھونے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس کی آواز ہر اس صدا پر بھاری ہو جاتی ہے جس میں قنوطیت کی فضا ہوتی ہے۔

خوشبو جیسے لوگ ملے افسانے میں
ایک پرانا خط کھولا انجانے میں
جانے کس کا ذکر تھا اس افسانے میں
درد مزے لیتا ہے جو دہرانے میں
(گلزار)

گلزار کے یہ دونوں اشعار اس لئے پیش کئے جا رہے ہیں کہ اس میں ہماری رومانی سماجی زندگی کا ایک عکس ملتا ہے۔ عشق و عاشقی میں خطوط کی بڑی اہمیت ہے اور یہ خطوط کبھی کبھی کتابوں میں رکھ کر بھی پیش کردیے جاتے ہیں تاکہ معشوق یا عاشق کی نظر سے کسی نہ کسی طرح گزر جائیں۔ ظاہر ہے اس میں ایک ایسا تیور ہے جس میں جمالیات کی سطح پر صرف خوشبو کا احساس ملتا ہے۔ لیکن یہاں ایک سطح دوسری ہے کہ ایک پورا افسانہ ہی ایک عاشقانہ خط کی طرح سامنے آیا ہے کہ اس کے کردار میں سب کے سب خوشبو کی علامت بن کر ابھرے ہیں۔ ظاہر ہے پرانی معصوم زندگی آج کی تیز اور مصنوعی زندگی کے مقابلے میں قابل تحسین تو تھی ہی۔

پھر دوسرے شعر میں عشق ہی کے حوالے سے اس درد کا ذکر کیا گیا ہے جو عشق و عاشقی کا ایک لازمی حصہ ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو دونوں ہی اشعار ہماری اپنی تہذیبی

زندگی کا عکس پیش کر رہے ہیں۔ ہماری عشقیہ زندگی کا ایک سبق یا ایک عنصر ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتا ہے۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ آج کے دور میں ایسی کیفیتیں عنقا ہوتی جارہی ہیں۔ گلزار نے بڑے خوبصورت انداز میں ہماری جذباتی زندگی کی تعبیرات پیش کردی ہیں، جن سے ہم دور ہوتے جارہے ہیں۔

پتھر میں ڈھل رہا ہوں دیکھو بدل رہا ہوں
یخ بستہ تیرگی میں بے وجہ جل رہا ہوں
شاید ہی لوٹ آؤں گھر سے نکل رہا ہوں
(حامدی کاشمیری)

حامدی کاشمیری کے اشعار بالکل الگ ہی فضا قائم کررہے ہیں۔ ہماری اپنی نفسیاتی زندگی ایک عجیب کشمکش میں مبتلا ہے۔ ایک طرف ہمارے ثقافتی نظام میں معصومیت، دلداری، روشنی اور امن وسکون کی کیفیت ہے لیکن آج کی پرتشدد زندگی ایک طرف معصومیت کو پتھر سے بدل کر اس کی اپنی روح چھین رہی ہے، روشنی کے مقابلے میں تیرگی آمنے سامنے ہے اور امن، چین اور سکون کو اس طرح دھکا لگا ہے۔ باہر جانے والا شخص یہ بھی سوچتا ہے کہ وہ گھر لوٹ کر آسکے گا یا نہیں۔ گویا پرانے اور نئے تیور کا Contrast یہاں موجود ہے۔ حامدی کاشمیری نے ایک حالت کو دوسری حالت کے مماثل پیش کر کے ایک طرح کی ضد کی کیفیت نمایاں کی ہے۔ لہٰذا اس میں ان کا نیا شعور کام کررہا ہے جسے ہم مابعد جدید شعور کہہ سکتے ہیں۔

جعفر رضا کے یہاں شاعری میں ایسے عناصر پائے جاتے ہیں جن کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ انسانی خمیر سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس حد تک کہ ان کا مداوا آسان نہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ زندگی میں بہت ساری دشواریاں، اختلال وغیرہ سامنے آتے رہتے ہیں، انہیں دور کرنے کے لئے ایک طرف تو یزدانی اور روحانی کتابیں ہیں تو دوسری طرف فلسفی اور مفکر ہیں جو زندگی کو آسان اور سہل بنانے کے بارے میں سوچتے رہتے ہیں۔ یہ سوچنا ہی بہت اہم ہوتا ہے، چاہے ایسی سوچ اور فکر سے کوئی نتیجہ برآمد نہ ہو۔ جعفر رضا کی ایک ایسی غزل ہے جس میں یہ مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ جہاں دغاباز، چھل کپٹ کرنے والے جرائم پیشہ، خطاکار وغیرہ کی بحث ملتی ہے۔ سارے نکات مسئلے کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ جعفر رضا ان کا کوئی حل

نہیں پیش کرتے لیکن چیزوں کو جس طرح تخلیقی انداز میں پیش کرتے ہیں اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ ایک ایسے ماحول کی عکاسی کرنا چاہتے ہیں جو ہمارا اپنا ماحول ہے اور جس سے وہ مطمئن نہیں ہیں۔ ماحول کو سرتا سر بدلنے کی خواہش مابعد جدید رویہ ہے:-

اس دغا باز سے ہر روز کا چھل کون کرے
دوستی، صورت خنجر بہ بغل کون کرے
ایک پل ایسا جو تخلیق کا سرچشمہ ہو
پھر اسی پل کی ضرورت ہے وہ پل کون کرے
ایک ہی بات ہے میں ان سے وہ مجھ سے چاہیں
بات بس اتنی سی الجھی ہے پہل کون کرے
بے خطا کون ہے؟ جو دست دعا لے کے اٹھے
یہ تو مجرم ہیں خطاؤں کو بجل کون کرے
پیاس کے مارے اٹھائے ہوئے لمحوں کی صلیب
تہی کشکول کو ان سب کے سجل کون کرے
بے مزہ ملنے سے اچھا ہے نہ ملنا اپنا
اوپری دل سے ملاقات کا چھل کون کرے
درد خود اپنی دوا ہے تو مداوا ڈھونڈو!
مسئلے روز اٹھاتے رہو، حل کون کرے!

مسائل سے جھوجھنے والے ممتاز جدید شاعر شجاع خاور کے انداز اور تیور سے ہم بخوبی واقف ہیں۔ ان کے اشعار دیکھئے:-

دوسری باتوں میں ہم کو ہو گیا گھاٹا بہت
ورنہ فکر شعر کو دو وقت کا آٹا بہت

میرا دل ہاتھوں میں لو تو کیا تمہارا جائے گا
اور میرا ہی سمرقند و بخارا جائے گا

چرچا حقیقتوں کا بہت ہو چکا شجاع
گلفام اور پری کی کہانی سنائیے

شجاع موت سے پہلے ضرور جی لینا
یہ کام بھول نہ جانا، بڑا ضروری ہے
(شجاع خاور)

شجاع کے مندرجہ بالا اشعار ان کے اپنے انداز کے ہیں۔ یہ ایک کاٹ کی شاعری کرتے ہیں جس میں ہماری زندگی کی حقیقتیں بے نقاب ہو جاتی ہیں۔ یوں بھی یہ عمومی راہ سے ہٹ کر شعر کہنے میں ایک امتیاز رکھتے ہیں۔ اس کا احساس ان اشعار سے بھی ہوتا ہے۔ یہاں آٹا (روٹی) کی جس طرح بات کی گئی ہے وہ ایک خاص انداز رکھتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک عام ساخت کا شعر نہیں ہے لیکن غور کرنے کی بات ہے کہ دو وقت کی روٹی کا سوال ہماری ہی ثقافت کا بہت بڑا حصہ ہے۔ دوسرے شعر پر غور کیجئے تو حافظ کا ایک مشہور شعر ازخود ذہن میں آ جاتا ہے:۔

اگر آں ترک شیرازی بہ دست آرد دل مارا
بہ خال ہندوش بخشم سمر قند و بخارا را

ظاہر ہے یہ تلمیح اس شعر میں موجود ہے اور اس شعر کو بین المتونیت کی صف میں بھی رکھ سکتے ہیں لیکن شاعر کا انداز یہ ہے کہ وہ محبوب سے اس طرح گویا ہے کہ وہ اس کے ساتھ ہو جائے تو اس کا کیا بگڑے گا، عاشق کا ہی سمرقند و بخارا اس کے ہاتھ سے نکل جائے گا۔ عجیب انداز کا شعر ہے۔ حافظ سے استفادہ کیا گیا ہے لیکن ہماری عشق و عاشقی کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس انداز کا شعر جدید تر رویہ رکھتا ہے۔

میں اوپر لکھ آیا ہوں کہ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ ہم اپنے پرانے ادب پر بھی توجہ کریں کلاسیکی انداز کو فراموش نہ کریں۔ انہیں طہارت نہ بخشیں لیکن ان سے اجتناب نہ کرتے ہوئے اپنے قیمتی ادبی سرمایہ کی طرح محفوظ رکھیں۔ گلفام اور پری کے دو الفاظ جو شجاع خاور استعمال کر رہے ہیں دراصل ہماری داستانوں کا حصہ ہیں۔ اس لئے یہ شعر بھی جدید تر تھیوری کے مطابق ہے۔

آخری شعر تو مابعد جدید رویے کی واضح طور پر عکاسی کر رہا ہے کہ اس میں زندہ

رہنے کی شدید خواہش کا اظہار کیا گیا ہے۔ شادمانی اور سرشاری کا احترام ضروری ہے کہ موت تو آنی ہی ہے لیکن کیوں نہ زندگی بھرپور طور پر تمام خوشیوں کے ساتھ بسر کی جائے۔ یہی نکتہ مابعد جدیدیت کا بھی ہے۔

چاہے سونے کی فریم میں جڑ دو
آئینہ جھوٹ بولتا ہی نہیں
اپنی رچناؤں میں وہ زندہ ہے
نور سنسار سے گیا ہی نہیں
(کرشن بہاری نور)

کرشن بہاری نور کے یہ دو اشعار اس بات کے غماز ہیں کہ وہ اس بات کا احساس رکھتے ہیں کہ ملمع جتنا بھی چڑھا دیا جائے اصلیت باقی رہتی ہے۔ مشابہت کذبی پر ہم لاکھ سر دھنیں لیکن جو حقیقی صورت ہے وہ ابھر کر رہے گی۔ پھر یہ بھی کہ موت کا اتنا خوف کیا، خصوصاً فنکاروں کو اس کا اور بھی کم احساس ہونا چاہئے کہ ان کے بعد ان کا کلام انہیں زندہ رکھتا ہے یا رکھ سکتا ہے۔ یہاں کہا جا سکتا ہے کہ جب مصنف یا شاعر جدید رویے کے مطابق کوئی چیز ہی نہیں ہے تو پھر اپنی رچناؤں کے سہارے اسے زندہ رہنے کا اعتماد کیسا؟ لیکن یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ ادیب کی موت سے مراد ادب کی موت نہیں ہے یا متن کی موت نہیں ہے لہذا متن میں تو وہ زندہ رہے گا ہی، نام میں کیا رکھا ہے؟

تو جسم ہے تو مجھ سے لپٹ کر کلام کر
خوشبو ہے گر تو دل میں سمٹ کر کلام کر
جنت میں یا تو مجھ کو پرانا مقام دے
یا آ مری زمیں پہ پلٹ کر کلام کر
(انور سدید)

انور سدید یوں تو ایک مشہور نقاد ہیں۔ اردو تاریخ نویسی میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں اور ایک شاعر بھی ہیں۔ سرگودھا اسکول کے نمائندہ ادیب کی حیثیت سے معروف ہیں۔ یہ دونوں اشعار ظاہر کر رہے ہیں کہ وہ اپنی ادبی تاریخ سے کس طرح آشنا ہیں۔ دونوں اشعار میں غزل کا وہ اسٹرکچر موجود ہے جس کے بارے میں کئی جگہ تفصیلات پیش

ہو چکی ہیں۔ عاشق کا روایتی خیال تو بس محبوب سے مس کرنے کا ہی ہو سکتا ہے۔ اسے چھو لینا اس کی آخری خواہش ہو سکتی ہے۔ پہلا شعر ایک طرح کا ماورائی شعر ہے۔ غیاب کی باتوں پر اعتبار کون کرے، لہذا اس میں موجودگی پر اصرار کیا گیا ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ غیاب دراصل مرکز کی بھول بھلیوں کی تلاش کا مظہر ہے۔ لہذا یہاں جسم یا خوشبو کی شکل میں حاضر باشی کا وہ تصور پیدا کیا گیا ہے جو حقیقتاً محض خیال ہے۔ اس رویہ سے یہ ایک مابعد جدید شعر ہے۔

دوسرے شعر میں جو تلمیح ہے اسکی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ ہماری وہ شعریات یعنی غزل کی شعریات جو کئی راستوں سے ہمارے پاس پہنچی ہے ہماری روایات کا اٹوٹ حصہ ہے۔ ان دونوں اشعار سے یہ کیفیت بھی واضح ہو رہی ہے

عجیب غمناک ہیں ہوائیں لہو لہو ہے فضائے گنگا
تڑپتی موجیں، شکستہ کشتی، بجھے دیے اور حباب روشن

فاصلے ایسے کہ اک عمر میں طے ہو نہ سکیں
قربتیں ایسی کہ خود مجھ میں جنم ہے ان کا

غیروں کی دوستی سے کسے ہمدمی ملی
سب سے بچھڑ کے اپنی رفاقت مجھے ملی
(باقر مہدی)

باقر مہدی کے ان تینوں اشعار میں غمناک ہوائیں، فضائے گنگا، تڑپتی موجیں، شکستہ کشتی، حباب روشن، ہمدمی، رفاقت، فاصلے اور قربتیں جیسے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ پہلے شعر میں ہواؤں کو غمناک کہا گیا ہے اور گنگا کی فضا کو لہو لہو بتایا گیا ہے۔ ہملوگ بخوبی جانتے ہیں کہ باقر مہدی ایک مشہور شاعر اور ممتاز نقاد بھی ہیں۔ ان دونوں جہتوں سے انہیں ایک اعتبار حاصل ہے اور ان کی تخلیقی اور تنقیدی تحریریں باذوق افراد لازماً پڑھتے اور حظ اٹھاتے ہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ ایک خاص طور کی زندگی گزارتے ہیں جو انہیں کا حصہ ہے۔ یہ کسی ازم کا شکار نہیں ہوئے اور اپنی باتیں دوٹوک طریقے پر بیان کرنے میں بھی اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ زندگی گزارنے والی

ایسی شخصیت اگر ان کے کلام کا بھی رخ اس طرح موڑتی تو کہا جاتا کہ شخصیت شاعری پر اثر انداز ہوگئی۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ یہاں ان دونوں اشعار میں کہیں بھی اس شخص کا پتہ نہیں ملتا جو عام طور سے دوسروں سے خفا خفا سا نظر آتا ہے۔ پہلا شعر حباب روشن کی وجہ سے ایک بجلی کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اس لئے کہ سارے الفاظ اسٹاک کے ہیں اور ہماری زندگی سے یا غزل کی روایت سے قدیم ترین رشتہ رکھتے ہیں۔ حباب روشن کا احساس دو سطحوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ ادنی چیز بھی کبھی غیر معمولی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ پھر یہ بھی کہ اعلی تو اعلی ہوتے ہی ہیں۔ حاشیے پر رہنے والے بھی کبھی کبھی امتیازی نشانات کے حامل بن جاتے ہیں۔ ایک غمگین فضا میں حباب کا روشن ہونا ڈوبتے ہوئے تنکے کے سہارے کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ لیکن اپنے آپ میں یہ شعر افسردگی کی کیفیت پیدا نہیں کرتا اور یہی اس شعر کا وصف خاص ہے۔

دوسرے شعر میں غیروں کی دوستی سے ہمدمی کی توقع تو فضول ہے لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ انسان سب سے الگ تھلگ ہو جائے تو وہ خود احتسابی کے مرحلے سے گزر بھی سکتا ہے اور تب اسے اپنی اصلیت بھی معلوم ہو سکتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بعض لوگ اسے اس مفہوم میں لیں کہ یہاں اجتماع سے انحراف کرنے کی صورت پیدا کی گئی ہے۔ لیکن میرے خیال میں امر واقعہ یہ نہیں ہے بلکہ ایک طرح سے خود احتسابی کا مرحلہ ہے جو از خود آج کی زندگی کا سب سے بڑا تقاضہ ہے۔

بال کھولے کس نے یہ صحراؤں میں
اڈیں ہر سو کالی کالی بدلیاں
کون آیا آنکھیں روشن ہو گئیں
کھل گئیں پھر دل کی ساری کھڑکیاں
(حنیف ترین)

حنیف ترین کے یہ دونوں اشعار عاشقانہ تیور کے معلوم ہوتے ہیں۔ غزل کی اپنی روایت اور اپنے مزاج میں معشوق اور اس کی زلف کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے دیدار سے آنکھوں کی روشنی کا بھی جواز پیدا کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہاں صورت واقعہ الگ ہی ہے۔ حنیف ترین شاید عرعر میں رہتے ہیں۔ صحرائی علاقوں میں عام طور سے بارش بہت کم ہوتی ہے اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ بدلیاں جب آسمان پر

آجائیں اور بوندیں ٹپکنے لگیں تو متعلقہ علاقے میں جشن کی کیفیت ہوتی ہے۔اس پس منظر کو فراموش بھی کردیں تب بھی بال اور بدلیوں کا استعارہ کئی معنوی سطحوں پر ذہن کوراغب کرسکتا ہے۔پھر کوئی ایسی چیز جس کے آنے سے یاد یکھنے سے دل ودماغ تازہ ہوجائیں تو اس کی اہمیت سے کون انکار کرسکتا ہے۔مجھے احساس ہے کہ حنیف ترین غزل کے مزاج سے واقف ہیں اور وہ اپنے احساسات کوایک معینہ فریم ورک میں رکھ کر نئے جہات سے روشناس کراسکتے ہیں۔اس رویے کوجدید کہہ سکتے ہیں۔

تھرکا کرتی ہے ہونٹوں پر چنچل تتلی سی
ان آنکھوں میں جھلمل جگنو بیٹھا رہتا ہے
کیسے ان پر پرچہ پھینکوں کیسے بات کروں
بالکنی میں بوڑھا بابو بیٹھا رہتا ہے
(مظفرحنفی)

مظفرحنفی اپنے غیر معمولی ڈکشن کی وجہ سے ایک منفرد لہجے کے مالک سمجھے جاتے ہیں۔ان کے اشعار میں سنجیدگی اور طنز کا ایسا امتزاج ہوتا ہے جس کی تعریف کرنی پڑتی ہے۔منقولہ دونوں اشعار میں کوئی ایسا لفظ نہیں ہے جو ہماری شعری روایت کا حصہ نہ ہو— لیکن غور فرمائیے کہ محبوب کے ہونٹوں پر چنچل تتلی کو تھرکتے محسوس کرنا،اس کی آنکھوں میں جھلمل جگنو بیٹھا دیکھنا نئے تصورات ہیں اور اشعار کی جدّت پر دال ہیں۔پھر دوسرے شعر میں پہلے شعر سے بالکل الگ ایک مزاج سامنے لایا گیا ہے۔محبوب کے یہاں پرچہ پھینکنے کی بات ہے لیکن وہ ایسا کرنہیں سکتا کہ بالکنی پر اس کا کوئی ضعیف رشتے دار(دربان بھی ہوسکتا ہے) بیٹھا رہتا ہے۔

پہلے شعر میں وہ رچاؤ ہے جو ہماری شعری روایت کا اٹوٹ حصہ ہے لیکن دوسرے شعر میں ایک کھیل تماشے کی کیفیت ہے۔دونوں ہی باتیں مابعد جدید رویہ میں مستحسن سمجھی جاتی ہیں۔جس کا یہاں احساس کیا جاسکتا ہے۔

اجاڑ ہونے لگیں بستیاں چلا جائے
مگر یہ سوچ رہا ہوں کہاں چلا جائے
جو ڈوبتے ہیں تو پھر ڈوبنے سے ڈرنا کیا
سمندروں ہی کے اب درمیاں چلا جائے (شہزاداحمد)

دونوں اشعار اس بات کے غماز ہیں کہ آج کے حالات ناخوشگوار ہیں۔ایسی صورت میں آدمی پریشان ہے کرے تو کیا کرے۔انتقال مکانی سے بات بن جائے تو یہ بھی ٹھیک ہے لیکن کون ملک ہے جہاں سالمیت کی ضمانت مل سکتی ہے۔بظاہر دونوں اشعار قنوطی خیالات کے حامل معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ قنوطیت نہیں ہے بلکہ احساس حالات ہیں۔ایسے حالات کو درست کرنا انہیں کا کام ہے جو وہاں کے باسی ہیں۔ ہجرت پریشانی کا کوئی علاج نہیں۔

شہر کے مزاج کے بارے میں کئی شعروں میں وضاحت کی جاچکی ہے۔لیکن یہاں ایک دوسرا ہی انداز ہے۔رات تو آرام کرنے کے لئے ہوتی ہے دیہاتوں میں یہ کیفیت آج بھی ہے۔لوگ زیادہ رات تک نہیں جاگتے۔لیکن شہروں کی تعبیر یہ ہوگئی ہے کہ لوگ ہر لمحہ کاروباری عمل میں مصروف ہیں۔نتیجے میں ان کی راتیں راتیں نہیں ہوتیں، دن کے اجالے میں مبدل ہوجاتی ہیں۔اس طرح رات کا سکون چھن جاتا ہے۔شہر کی بھاگتی دوڑتی زندگی کا عکس پیش کرنے والا یہ شعر مابعد جدید رویے کی بڑی خوبصورت مثال ہے:-

یہ دن تو دیکھ لئے وہ بھی دن خدا دیکھوں
میں اپنے شہر کو پھر ہنستا بولتا دیکھوں
کوئی حسین بسا ہے ضرور اس دل میں
صبا میں چاروں طرف اپنی کربلا دیکھوں
(صبا اکرام)

صبا اکرام بنیادی طور پر مثبت پسند شاعر ہیں۔انہیں زندگی کی بعض کج روی پریشان تو کرتی ہے لیکن وہ جلد ہی اپنے آپ کو سنبھال لیتے ہیں— آج تو عالم یہ ہے کہ شہر کے لوگ اداس اور غمگین نظر آتے ہیں۔لہٰذا شہر بجھا بجھا سا دکھائی دیتا ہے لیکن صبا اکرام چاہتے ہیں کہ پہلی سی دلداری واپس آجائے، امن وسکون ہو، ہنسنے بولنے کی فضا قائم ہو۔

دوسرے شعر میں کربلا اور حسینؓ کی تلمیحات سے آج کی فضا سامنے آرہی ہے۔لیکن یہاں بھی حضرت حسینؓ کے حوالے سے نئی صبح کا انتظار ہے جس میں خیر ہی خیر تھے اس لئے کہ "قتل حسین اصل میں مرگ یزید ہے" گویا صبا رجائیت کا اظہار

کرر ہے ہیں۔ یقیناً یہ مابعد جدید صورت واقعہ ہے۔

کہیں تو قافلہ فکر و جستجو ٹھہرے
خدا ہے تو کہ بشر ،اس پہ گفتگو ٹھہرے
بلند بام گھروں کے مکیں، یہ عظمت و جاہ
کبھی نہ تیشہ ہمت کے روبرو ٹھہرے

اکیسویں صدی میں خدا امن چین دے
دیکھے ہیں اس صدی میں تو محشر نئے نئے
(عاشور کاظمی)

عاشور کاظمی کے یہ اشعار مختلف معنوی جہات کے حامل ہیں اور یہ سب ایک خاص طرح کا کیف پیش کرر ہے ہیں جس میں احساس جمال بھی ہے اور فکر کی گہرائی بھی۔ دراصل عاشور کاظمی اپنے وطن سے دور برمنگھم میں قیام پزیر ہیں۔ ان کے احساسات ایک ایسے شخص کے احساسات ہیں جو تارک وطن ہوکر نئے نئے تجربات اور مشاہدات سے رشتہ قائم کرنے پر مجبور ہے۔ پہلے شعر میں اگر صرف مغربی مفکرین کے افکار و آرا پر نگاہ رکھتے ہوئے معنی تلاش کئے جائیں تو ایک عجیب صورت ابھرتی ہے۔ وہاں جس طرح سائنسی ایجادات کے کام سرانجام دئے جارہے ہیں وہ اظہر من الشمس ہے۔ حد تو یہ ہے کہ انسان کی کلوننگ کی بات کی جارہی ہے اور شاید اس سلسلے میں پیش رفت بھی ہو چکی ہے۔ گویا اب انسان خدا بننے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔ عاشور کو انسان کی یہ تگ و دو لایعنی معلوم ہوتی ہے۔ میں نے پچھلے صفحات میں مفکرین کی بعض بحثوں میں اس کا احساس دلایا ہے کہ کس طرح مغربی سائنس کی دنیا انسان کے تمام فطری جذبات پر قابو پالینا چاہتی ہے۔ عاشور کاظمی کو بھی اس کا گلہ ہے۔

دوسرے شعر میں چھوٹوں کو یا حاشیہ نشینوں کو کمزور سمجھنے کی بھول کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ واضح رہے کہ عاشور کاظمی بنیادی طور پر ترقی پسند شاعر ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے یہاں ترقی پسندی دراصل نئی ترقی پسندی ہے جو مارکسی تصورات سے آگے بھی دیکھنا چاہتی ہے۔ زیر غور شعر میں بلند بام گھروں کے باعزت لوگوں کو یہ تنبیہ دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ معمولی اور ادنی شخص کو حقیر نہ سمجھیں۔ اشرافیہ کا دور اگر ختم نہیں

ہوا ہے تو زوال پذیر ضرور ہے۔ اس طرح مابعد جدید سب آلٹرن کو اہمیت دینا چاہتی ہے اور یہی صورت یہاں ملتی ہے۔

تیسرے شعر میں امن چین کی باتیں کی گئی ہیں۔ بیسویں صدی تو انتشار میں گزر گئی یہ نئی صدی تو سکون کی صدی ہو۔ یہ خواہش ہے اور یہ بڑی اہم خواہش ہے یہی مابعد جدیدیت بھی چاہتی ہے۔

پھول سے معصوم بچوں کی زباں ہو جائیں گے
مٹ بھی جائیں گے تو ہم اک داستاں ہو جائیں گے
میں نے تیرے ساتھ جو لمحے گزارے تھے کبھی
آنے والے موسموں میں تتلیاں ہو جائیں گے
یاد آئے گی انہیں کیا کیا ہماری بے حسی
جب ہمارے عہد کے بچے جواں ہو جائیں گے
(والی آسی)

پھول، معصوم بچے، داستان، موسم، تتلیاں، ہمارے عہد کے بچے— ان سے وہ معلوم فضا سامنے آ رہی ہے جس کی مابعد جدیدیت کو تلاش رہتی ہے۔ یہ کوئی یوٹوپیائی تصور نہیں ہے۔ والی آسی معصوم بچوں کی زبان کو جو اہمیت دے رہے ہیں اس کا احساس ہر شخص کو ہو سکتا ہے۔ ہر چیز ختم ہو جائے گی لیکن معصومیت کا زمانہ یاد رہ جائے گا۔ بقیہ چیزیں تو زیب داستاں بن کر رہ جائیں گی۔ والی آسی ابھی ابھی اس دنیا سے رخصت ہوئے ہیں اس پس منظر میں ان اشعار کی معنویت اور بڑھ جاتی ہے۔

جون ایلیا کے ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:-

وہ وفا آشنا کی فرقت میں
خواہش غیر کیوں ستاتی ہے

محبت میں ہمیں پاس انا تھا
بدن کی اشتہا صادق نہ تھی کیا
(جون ایلیا)

لاکاں نے فرائڈ کی جس طرح تفہیم کی ہے اس کی بحث پچھلے صفحات میں ہو

چکی ہے۔ لاکاں نے مرد اور عورت کے رشتے سے Complimentry / Supplimentry کے حوالے سے یہ ظاہر ہے کہ Pleasure یا حصول لذت دونوں کے یہاں ہے— جون ایلیا ایک عجیب تذبذب میں ہیں۔ ان کا محبوب وفا آشنا ہے لیکن قریب نہیں ہے۔ ایسے میں جنسی شدت اپنی جگہ بنالیتی اور کسی غیر کی طرف تاکنے پر مجبور کردیتی ہے— دوسرے شعر میں مسئلہ اور بھی صاف کردیا گیا ہے کہ بدن کی اشتہا ممانعات کو تسلیم نہیں کرتی، ہاں انا کا معاملہ الگ ہے— دونوں ہی اشعار جنسی شدت کے عکاس ہیں اور ہمارے جنسی فریم ورک میں ان کی صداقت عیاں ہے۔ لیکن ندا فاضلی کے درج ذیل اشعار ایک الگ ہی کیف کے حامل ہیں۔

انسان میں حیوان یہاں بھی ہے دہاں بھی
اللہ نگہبان یہاں بھی ہے وہاں بھی
خونخوار درندوں کے فقط نام الگ ہیں
ہر شہر بیابان یہاں بھی ہے وہاں بھی
نعروں کا سکوں، وعدوں کے گھر، خوابوں کی خوشیاں
بازار میں سامان یہاں بھی ہے وہاں بھی
اٹھتا ہے دل وجاں سے دھواں دونوں طرف سے
یہ میر کا دیوان یہاں بھی ہے وہاں بھی

جانے والوں سے رابطہ رکھنا — دوستو رسم فاتحہ رکھنا
گھر کی تعمیر چاہے جیسی ہو — اس میں رونے کی کچھ جگہ رکھنا
مسجدیں ہیں نمازیوں کے لئے — اپنے گھر میں کہیں خدا رکھنا
جسم میں پھیلنے لگا ہے شہر — اپنی تنہائیاں بچا رکھنا
عمر کرنے کو ہے پچاس سے پار — کون ہے کس جگہ پتہ رکھنا

ندا فاضلی کی دونوں غزلیں بلا انتخاب سامنے آ گئی ہیں۔ غور کیجئے تو ہر شعر میں ان کا اپنا انداز نمایاں ہے۔ ایک بحث طلب امر یہ ہے کہ یہ دنیا جیسی کچھ بھی ہے آخر ساختہ کس کی ہے؟ یہاں قتل وغارت گری کا بازار گرم رہتا ہے، اچھے خاصے شہروں کو ویران کردیا جاتا ہے، ہر طرح کے نعروں سے سکون درہم برہم کردینا عام سی بات ہے۔ لیکن بعض نعرے، وعدے، خوابوں کی تجارت سے لے کر آتش زنی— غم والم کی

فضا— کیا یہ فضا خود انسانوں نے نہیں بنا رکھی ہے۔ بیچ میں خدا کو لا کر 'سب ٹھیک ہے' کا عمل دہرایا جاتا ہے۔ حالانکہ انسان کے اندر جو حیوان چھپا ہوتا ہے، وہ ننگے ناچ کا باعث ہے۔ مابعد جدیدیت اسی فضا سے ٹکراتی ہے اور درمیان میں کسی غیبی طاقت کو نہیں لانا چاہتی۔

دوسری غزل کے سارے اشعار ندا فاضلی کی انسان دوستی کی کہانی سنا رہے ہیں۔ ان کے یہاں کوئی بھی منفی رویہ نہیں، اس لئے پانچ اشعار میں پانچ ہدایتیں ایسی ہیں کہ ان پر پوری کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ ندا فاضلی کے ملتہب دل کی کیفیت کو محسوس کرنا چاہئے۔

عجیب شخص مری زندگی میں آیا تھا
نہ یاد رکھوں اسے اور نہ بھول سکتا ہوں

آندھیاں اس کو بجھانے کے لئے ہیں بیتاب
ہم جو یہ مشعل جاں ساتھ لئے پھرتے ہیں
(رفعت سروش)

رفعت سروش کے یہ دونوں اشعار زندگی کے چلن کی کیفیت پیش کر رہے ہیں۔ کوئی چہرہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ اسے بھول جانے کی جتنی بھی کوشش کی جائے سب رائیگاں جائے گی۔ اگر آپ اسے یاد رکھنا نہ چاہیں تو یہ آپ کے بس کی بات نہیں۔ لیکن یاد رکھنے اور بھولنے کا پورا عمل زندگی کا اتار چڑھاؤ بھی ہے، جس میں زندگی کی پوری کہانی پنہاں ہو سکتی ہے۔ لیکن یہاں قنوطیت کا معاملہ نہیں، بے بسی بھی نہیں بلکہ زندگی جینے کا ایک رخ ہے۔

دوسرے شعر میں ایک ایسے وقت کا احساس ہوتا ہے جب محسوس ہوتا ہے کہ اب وہ اس دنیا میں چند دنوں یا ساعتوں کا مہمان ہے لیکن وہ آخری دم تک موت سے لڑتا رہتا ہے، زندگی کی مشعل جلائے رکھنا چاہتا ہے یہ اس کی مجبوری بھی ہے اور رجائیت بھی۔ دونوں اشعار زندگی کے نئے رویے کی خبر دیتے ہیں جن میں اثبات ہے، نفی نہیں۔

میں نے بارہا اس کا احساس دلایا ہے کہ پرکاش فکری جنگلوں، پھولوں، درختوں، پتیوں کی کیفیات کو ایک خاص انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک

طرح کا Pastrol انداز ملتا ہے — لیکن جو غزل میں ذیل میں پیش کر رہا ہوں اس کی شان نرالی ہے۔ اپنے آپ پر اعتبار کی یہ غزل جدید تر رویے کی نشاندہی کرتی ہے۔ حالانکہ ایک زمانہ پہلے یہ غزل اشاعت پزیر ہو چکی ہے۔ شاعر اپنی فقیری کو آن بان سے ہم آمیز کر رہا ہے، سر جھکانے کا بھی اپنا ہی انداز ہے، زبان قینچی کی طرح چلتی ہوئی نظر آرہی ہے۔ ہر چند کہ شاعر کچے مکان کا رہنے والا ہے لیکن برسات کے منظر کا متلاشی ہے۔ گویا یہ کہ پوری غزل رجائی انداز کی ہے۔ حالانکہ پرکاش فکری بنیادی طور پر وجودی فکر کے شاعر رہے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ وہ جب تنگ دنیا سے نکلنا چاہتے ہیں تو ایک سودمند فکری صورت اختیار کرتے ہیں جو زندگی کی تابناکی کا حال روشن کرتی ہے۔ غزل ملاحظہ ہو:-

آن والے ہیں بان والے ہیں — ہم فقیری میں شان والے ہیں
سر جھکانا برا نہیں لگتا — پھر بھی تھوڑے گمان والے ہیں
وہ تو ہر آن ہیں نشانے پر — جو شکستہ کمان والے ہیں
تیز ہوتی ہیں قینچیاں جس پر — ہم تو ایسی زبان والے ہیں
ہم بھی برسات کی جھڑی چاہیں — ہم جو کچے مکان والے ہیں
روز اول کے اس اجالے کے — منتظر پھر جہان والے ہیں
اب سنبھلنا ہے ہر قدم فکری — اب یہ رستے ڈھلان والے ہیں

اب لطف الرحمٰن کی مشہور غزل پر ایک نگاہ ڈالئے۔ ہمیں معلوم ہے کہ یہ شاعر اور نقاد جدیدیت کی جمالیات سے بحث کر چکے ہیں لیکن وہ اپنی فکر سے کس طرح ٹرانسنڈ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، دیدنی ہے۔ غزل یہ ہے:-

پلکوں کے بادبان اٹھا تیز ہے ہوا
کشتی نہ تیز تیز چلا تیز ہے ہوا
ہم سر پھروں کا چاک ہے دامن تو کیا ہوا
تو اپنے گھر کی آگ بجھا تیز ہے ہوا
رسوا نہ کردے آنکھ کا منظر کہیں تجھے
دامن میں یہ چراغ چھپا تیز ہے ہوا

مانا تجھے عزیز ہے ساحل فرات کا
خیمہ نہ تو یہاں پہ لگا تیز ہے ہوا
اس نے بھی آسمان سے آنکھیں اتار لیں
تو بھی نہ یہ پتنگ اڑا تیز ہے ہوا
ہیں درمیان باد مخالف کی سلطنت
اس وقت تو صدا نہ لگا تیز ہے ہوا

افتخار امام صدیقی شاعری کی وراثت کے امین ہیں۔اسلاف کا یہ سرمایہ انکی زندگی میں سانس کی طرح ہے۔ایک طرف موصوف اپنے آباواجداد کے کارناموں کو عام کرنے کا بیڑا اٹھائے ہوئے ہیں تو دوسری طرف اپنے طور پر شعروادب کی زلف سنوارنے کا کام انجام دیتے رہے ہیں۔دونوں ہی حیثیت سے کامیاب ہیں۔غزل پرفنا ہونے والے یہ شاعر اس صنف کے حوالے سے کئی طرح کی جدت کرنے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔غزل کا خاص چینل بنانے کے آرزومند ہیں اور چاہتے ہیں کہ اس کی مقبولیت سے فائدہ اٹھایا جائے اور اس حوالے سے اردو کے فروغ کا ایک مربوط ومضبوط سلسلہ قائم کیا جائے۔ان کی غزلوں میں رجائی انداز کی ہر جگہ کارفرمائی نظر آتی ہے۔یہ کسی ازم سے اپنے آپ کو وابستہ کرنے پر رضامند نظر نہیں آتے آزاد اور کھلی فضا میں شاعری کرنا چاہتے ہیں لیکن زندگی کی اعلیٰ قدروں کے ہمنوا اور ساتھی ہیں۔ان کے کلام سے کہیں سے بھی مثالیں لے لیجئے اندازہ ہوگا کہ اردو شاعری کے یہ سپہ سالار زندگی کو جینے اور برتنے کا کیسا شاعرانہ سلسلہ قائم کرنے پر قادر ہیں:-

کس نے کس کو چاہا ہے، کون کس کا ہوتا ہے
لفظ لفظ باتیں ہیں، حرف حرف دھوکا ہے
لوگ کیا رہے ہوں گے، شکل کیا رہی ہوگی؟
آدمی نہیں باقی ،آدمی کا سایا ہے
سوچتی ہے خاموشی ، بولتی ہے تنہائی
آدمی ہے کٹھ پتلی، زندگی تماشا ہے
یہ صدی صلیبوں کی، یہ صدی عذابوں کی
اس صدی کا قصہ تو اک صدی کا نوحا ہے

ابتدا سے اب تک کے سلسلے بتاتے ہیں
یہ جہاں مکمل ہے ، آدمی ادھورا ہے

شاہد احمد شعیب ذہنی طور پر ترقی پسند ہیں لیکن اس کی بدعتوں سے بہت دور کھڑے ہیں یعنی اپنے کلام میں چراغ پا ہونے کی کیفیت پیدا ہونے نہیں دیتے۔ زندگی کے مسائل کو سمجھنا اور انہیں شعری پیکر میں ڈھالنا ان کا موقف رہا ہے۔ لیکن اس عمل میں وہ رجائی رہتے ہیں۔ یاسیت کی اجتماعی صورت جو شعرا کی خو بن گئی تھی وہ شاہد احمد شعیب کے حصے میں کم سے کم آئی ہے۔ یہی ان کا امتیاز ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کے دروبست میں بھی ایک خاص قسم کی رعنائی کا اندازہ ملتا ہے۔ کہیں جب پروٹسٹ کرتے ہیں تو بھی آواز کو اپنے قابو میں رکھتے ہیں۔ اس پس منظر میں موصوف کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھئے اور جدید تر رویے کی شناخت کیجئے:-

مرے ہی جیسا مرے در پہ اک سوالی ہے
میں کیا کروں کہ مرا ہاتھ خود ہی خالی ہے
ترے قریب نہ آتے کہ تیری قربت میں
کسے خبر تھی کہ اس طرح پائمالی ہے
جلا چکا ہوں میں سارے عناصر احساس
ذرا سی جان مگر میں نے کیوں بچالی ہے
وہ قتل ہوگیا آخر مناؤ جشن شعیب
تمہیں تھا وہم کہ پھر اب کے وار خالی ہے

شاہد ماہلی بھی رجائیت پسند شاعر ہیں۔ ان کا یہ شعر دیکھئے:-

حاشئے پر کچھ حقیقت ، کچھ فسانہ خواب کا
اک ادھورا سا ہے خاکہ زندگی کے باب کا

شاہد ماہلی کا خواب فسانہ ہی سہی، حقیقت حاشیہ کی شق سہی، لیکن ان کے پاس زندگی کا خاکہ ہے، اگر ادھورا ہے تب بھی ہے۔ لہذا یہ رجائیت انہیں حقیقت سے قریب کررہی ہے، جہاں خواب سچے ہوجاتے ہیں— شاہد ماہلی رجائیت کے پیرو ہیں۔ زندگی کے آب و تاب کے خیر مقدم میں اس نئے جدید تر رویہ کے شاعر ہیں۔

کیوں عافیت کی گوشہ نشینی میں گم ہوئے
دنیا سے رسم وراہ بڑھاتے تو بات تھی
صحرا میں آ کے ہم نے چراغاں تو کر دیا
اپنی زمیں پہ پھول کھلاتے تو بات تھی
(ارمان نجمی)

ٹھیک ہے ارمان نجمی گوشہ نشینی کی تلقین نہیں کر سکے۔ عوام کی خدمت ان کا مدعا ہے۔ لہذا، زندگی کو تو پھیلنا چاہیئے۔ رسم وراہ ترک کرنے سے بہتر ہے اس میں وسعت اور دلداری لائی جائے۔ ارمان نجمی اپنے پیشے سے یہ کام سرانجام بھی دے رہے ہیں۔ لیکن زیادہ وقت انہوں نے غیر ممالک میں گزارا، خوب خوب خدمتیں کیں (چراغاں کیا) لیکن جنگل میں مور ناچا تو دیکھا کس نے؟ پھر بھی ارمان نجمی کو اپنی خدمات عام کے لئے خوش ہونا چاہیئے اور وہ یقیناً خوش ہیں۔

کیا ہے کہ ان کے نام پہ آتی ہے شام بھی
پلکوں پہ ٹانکتی ہے ستارے نئے نئے
خوشبو سے میری سانس نے کی ہے مراسلت
لکھے ہیں میں نے عشق کے قصے نئے نئے
(شکیب ایاز)

شکیب ایاز کلاسیکی سج دھج کے شاعر ہیں اور عظیم آباد اسکول کو اعتبار بخشنے والے شاد عظیم آبادی کی یاد دلاتے ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار اس امر کے گواہ تو ہیں ہی، اس کا جدید تر تیور زندگی کی وہ امنگیں ہیں جو ان دونوں اشعار میں مخفی ہیں — پہلا شعر اپنی معنویت کے اعتبار سے رومانی رجائیت کا کیف رکھتا ہے اور دوسرا شعر بھی۔ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ ان اشعار کے ابعاد اور بھی ہیں، جنہیں محسوس کرنا چاہیئے۔

کتنی یادوں کے تراشیدہ گہر مل جاتے
ایک دریا ہوں مگر کون کھنگالے مجھ کو
رات ہوتے ہی نکل جاؤں گا صحرا کی طرف
دن کی چبھتی ہوئی نظروں سے چھپا لے مجھ کو
(شمیم فاروقی)

شمیم فاروقی کی زندگی میں یادوں کا بڑا دخل ہے— قیمتی یادیں جو بذات خود سرمایہ ہیں، شخصیت اگر دریا ہے تو پھر پایابی کا سوال کہاں؟— زندگی کی چبھتی ہوئی کیفیتوں سے گھبرانا کیا، مسائل سے پریشان ہونا کیا، صحرانوردی کی خواہش کیوں، دن چبھتا کیوں ہے— ان کا جواب ان حالات میں ملتا ہے جو ہم جی رہے ہیں۔ اور جیتے رہنے کا عمل بذات خود حالات سے لڑتے رہنا ہے۔ یہی رجائیت کا سبق بھی بہم پہنچاتا ہے۔

سید احمد شمیم ایک عرصے سے شاعری کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں بڑا رچاؤ ہوتا ہے۔ کلاسیکی آراستگی کے ساتھ نیا شعور ہر جگہ نظر آتا ہے۔ ان کی ایک غزل نقل کر رہا ہوں۔ تیسرے شعر کے علاوہ بقیہ اشعار میں زندگی کی مثبت کیفیتیں در آئی ہیں— مسائل تو بہرحال ہیں لیکن ان کا مقابلہ کرنا بھی زندگی کا تقاضہ ہے اس طرح کہ زندگی بوجھ معلوم نہ ہو بلکہ اس کی سرشاری غالب آ جائے۔ یہی جدید تر تیور ہے جسے مابعد جدید رویہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ غزل ملاحظہ ہو:

بیتی رت کا کوئی منظر رکھنا — اپنی پلکوں پہ سمندر رکھنا
شام دہلیز پہ دستک دے گی — دھوپ مٹھی میں چھپا کر رکھنا
میں وہ جوگی کہ مقدر جس کا — کوئی منزل نہ کہیں گھر رکھنا
اور بکھریں گے ابھی گیسوئے شب — یار اک چاند سا پیکر رکھنا
پھول زخموں کے نہ کمہلا جائیں — تیر ترکش میں ستمگر رکھنا
کس نے سیکھا ہے شمیم اپنے سوا — ساتھ اغیار کا لشکر رکھنا

فرحت احساس کا ذہن خاصا دانشورانہ ہے۔ ان کے کلام میں ان کی بے پناہ صلاحیتوں کا عکس ہوتا ہے۔ ایسے عکس میں زندگی کی ربودگی کو وہ خاطر میں نہیں لاتے اور کوشش کرتے ہیں کہ اس کے روشن پہلوؤں سے رشتہ قائم رکھیں۔ چنانچہ نئی ہوا اور فضا کے نہ صرف قائل ہیں بلکہ انہیں اپنی تخلیقات میں برتنے کا مثالی حوصلہ رکھتے ہیں۔ اس پس منظر میں یہ غزل دیکھئے:-

چراغ ابھی سے جلائیں پھر اس سے بات کریں
نئے سرے سے ہوا سے تعلقات کریں
نئی طرح سے بنائیں پھر انگلیوں کو قلم
پھر اپنے دل کو نئی طرح سے دوات کریں

تو اب کے یوں کریں دولہا دماغ کو کرلیں
اور اس کے ساتھ میں جذبات کی برات کریں
بچاکے لائیں کسی بھی یتیم بچے کو
اور اس کے ہاتھ سے تخلیق کائنات کریں
فقیر خود نہیں جاتے ہیں بادشاہ کے پاس
انہیں غرض ہے تو خود آئیں ہم سے بات کریں

خورشید اکبر کی شاعری کے سلسلے میں میں نے ''مباحثہ'' ۶ میں اپنے خیالات رقم کئے ہیں جو ان کے مجموعہ ''بدن کشتی بھنور، خواہش'' کے حوالے سے ہیں۔ میں نے لکھا ہے کہ وہ تضادات سے مثبت طریقے سے ٹکرانا چاہتے ہیں۔ ان کا ذہن مریض نہیں بنتا، نہ ہی قنوطی صورت اختیار کرتا ہے بلکہ ایک جرات اور تمکنت کے ساتھ متضاد عناصر سے نبرد آزما ہونا چاہتا ہے۔ ممکن ہے موضوعات کی سطح پر ایسا تصور نیا نہ ہو لیکن یکجائی صورت میں یقیناً نیا نظر آتا ہے۔ یہ احتجاج ترقی پسندوں کا احتجاج نہیں ہے، اس میں سیاسی قوتوں اور سماجی بدعنوانیوں سے نبرد آزما ہونا مقصود ہے، نعرہ بازی نہیں۔ لیکن موضوعات شاعری کے امکانات کو زیادہ روشن نہیں کرتے۔ دیکھنا یہ ہے کہ تجربہ یا مشاہدہ شعری کیف اختیار کرنے کے بعد کیسی شکل اختیار کرتا ہے۔ پہلے دو تین اشعار دیکھئے:-

اے شہر ستم زاد تری عمر بڑی ہو
کچھ اور بتا نقل مکانی کے علاوہ

ہمارے بعد برہنہ رہے نہ کوئی وجود
بس ایک آخری خواہش کفن سے چاہتے ہیں

شہ رگوں میں موجزن تیری انا
تیرا نشہ کج کلاہوں میں خدا

اونچی شاخیں جھک جاتی ہیں خود رحمت برداری میں
دانستہ کیا ہاتھ اٹھاؤں جب انگور ذرا سا ہے

یہ چار اشعار چار کیفیتوں پر محیط ہیں۔ یہ سب اشعار نہیں، روشن لکیریں ہیں جو زندگی کے نشیب و فراز میں حوصلہ دیتی ہیں، جن میں سسکتی ہوئی زندگی کے لئے بھی راہ ہموار ہوتی نظر آتی ہے اور مسائل کو ایک کروٹ لگانے کا انداز ملتا ہے۔

خورشید اکبر کے یہاں رجائی انداز ہر جگہ نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کے سامنے بھی مسائل کھڑے ہیں، یہ زندگی جو کچھ مشکلات پیدا کرسکتی ہے وہ ان کی نگاہوں میں ہیں۔ دنیا کی ناہمواریوں سے انہیں بھی گلہ ہے۔ لیکن ان تمام چیزوں کو وہ ایک قنوطی کی طرح انگیز نہیں کرتے بلکہ ان کے یہاں بغاوت کا احساس ملتا ہے اور یہ بغاوت اپنے جلو میں رجائیت رکھتی ہے یہی رجائیت، یہی بغاوت جدید تر فکری منظر نامہ بھی ہے۔

عالم خورشید بظاہر جدیدیت کے علمبردار معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کا سفر آگے کی طرف ہے اور وہ یقیناً مابعد جدیدیت سے ہمکنار ہے۔ میں نے بار بار اس کا اظہار کیا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک طرح کی روشنی سے عبارت ہے، وہ روشنی جو خواب دیکھنے کا عمل بھی ہے اور یہ پرکشش زندگی کی طلب بھی ہے۔ ظاہر ہے غزل کے اشعار میں معنویت کچھ زیادہ ہی چھپی ہوئی ہوتی ہے لیکن مسرت آگیں فضا دھنک رنگ ہوتی ہے، جس کا مشاہدہ ہر شخص کرسکتا ہے۔ عالم خورشید کے چند اشعار دیکھئے:-

دھنک رنگوں سے بھی بنتی نہیں تصویر اس کی
میں کیسے شخص کا پیکر بنانا چاہتا ہوں

زمیں پر ایک مٹی کا مکاں بنتا نہیں ہے
مگر ہر دل میں اپنا گھر بنانا چاہتا ہوں

نظر کے سامنے جو ہے اسے سب دیکھتے ہیں
میں پس منظر کا ہر منظر بنانا چاہتا ہوں

مرے خوابوں میں دنیا کی جو ہے تصویر عالم
نہیں بنتی مگر اکثر بنانا چاہتا ہوں

گویا عالم خورشید کی جو دنیا یا ذہنی دنیا ہے اس کی تصویر ہزار ان کی نگاہ میں مبہم سہی لیکن وہ خوشگوار احساسات کی حامل ہے۔ چاہے کسی کا پیکر بنانا ہو، کسی کے دل میں جگہ پانے کی کوشش ہو یا کسی پس منظر کو منظر دینے کا ماجرا ہو — یہ سب ایسی خواب آگیں کیفیتیں ہیں جو زندگی کو سرشاری سے ہمکنار کردیتی ہیں۔ یہ پورا احساس نیا ہے

اور جدید تر شعری رویے کی خبر دیتا ہے، جس میں مجہول احساسات بار نہیں پا سکتے۔

شمیم قاسمی کے یہاں بھی نئے منظر نامے کی تصویر ملتی ہے۔ قبل اس کے کہ میں غزل کے چند شعروں پر نگاہ ڈالوں، یہ غزل دیکھئے:-

کھوٹا سکہ اک دن چل بھی سکتا ہے ۔۔۔ راوی کا انداز بدل بھی سکتا ہے
دو پل کا ہے ساتھ مگر تنہائی میں ۔۔۔ اندیشہ رسوائی کا پل بھی سکتا ہے
ماچس کی اک تیلی جیسی آنکھوں سے ۔۔۔ حد نظر کا منظر جل بھی سکتا ہے
دنیا اس کی مجبوری میں شامل ہے ۔۔۔ زیر زمیں وہ رہ کر پھل بھی سکتا ہے
نیکی کا دریا سے گہرا رشتہ ہے ۔۔۔ شعلوں سے وہ بچ کے نکل بھی سکتا ہے
اسکی چاہت میں لازم ہے شدت بھی ۔۔۔ وہ بصری پیکر میں ڈھل بھی سکتا ہے

اس غزل میں الفاظ کے دروبست میں تازگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کھوٹا سکہ، راوی، ماچس کی تیلی وغیرہ الفاظ غزل میں اب بار پانے لگے ہیں اور جنہیں اس طرح برداشت کیا جانے لگا ہے جیسے ان میں غنائیت بھی ہو۔ ایسا کیوں ہے، اس کا سیدھا جواب ہے کہ لفظ بذات خود غنائیت کی خو نہیں رکھتے بلکہ ان کے استعمال سے وہ صورت ابھرتی ہے جسے ہم موسیقی سے تعبیر کرتے ہیں۔ لیکن موسیقی خیال کی بھی ہوسکتی ہے اور اظہار کی بھی۔ گویا نئے تقاضے میں غنائیت، غزلیت سب کا مفہوم بدل جاتا ہے اور ایسے الفاظ جو کھردرے معلوم ہوتے ہیں ان میں بھی ایک کیف کا اندازہ ہوتا ہے۔ شمیم قاسمی کے دو اشعار اور دیکھئے:-

اچھے خاصے لڑکے کو اک لڑکی کے
بائیں ہاتھ کا کھیل ہے پاگل کر دینا
اب اس کا مفہوم تو اہل دل جانیں
چھو کر اس کے جسم کو صندل کر دینا

لا کان کو نہ بھولئے اور ان اشعار کی معنوی تہوں تک رسائی حاصل کیجئے۔ حالانکہ وہ معنی صرف آپ کے لئے ہوگا۔ دوسرے الگ انداز سے تفہیم کی بساط بچھا سکتے ہیں۔

لگتا ہے اپنی شکل سے مردم شناس وہ
میں اس کے پاس بیٹھ گیا میرے پاس وہ

جب سے سنا ہے دیوتا آئیں گے میرے گھر
منڈلا رہا ہے تب سے یہیں آس پاس وہ
(صادق)

آج کے حالات پر بڑا اچھا تبصرہ ہے۔ کیا خوب کہ صرف فائدے ہی کے لئے لوگوں سے ملا جائے چاہے وہ فائدہ جنسی عوامل سے تعلق رکھتا ہو یا زندگی کی کسی اور معنویت سے۔ یہاں لفظ ' دیوتا' طنز کا پہلو بھی رکھتا ہے۔ یہ جدید تر رویہ کے اشعار ہیں۔

مابعد جدیدیت کلاسیکی روایات کو رد نہیں کرتی بلکہ اس بات پر زور دیتی ہے کہ ہم اپنے سرمایہ کی نہ صرف خبر رکھیں بلکہ اس کی حفاظت بھی کرتے رہیں۔ فنی طور پر یہ دونوں صورتوں میں ممکن ہے ایک تو یہ کہ ایسی میراث پر مسلسل لکھا جائے تاکہ ذہن میں ہمیشہ اس کی حفاظت ہوتی رہے، دوسری طرف اس سرمایہ کو نئے طور پر نئی فضا میں استعمال کیا جائے۔ میرے خیال میں یہ صورت انتہائی چیلنجنگ ہے جو ہمارے جدید تر شعرا کر رہے ہیں۔ انہیں میں محسن رضا رضوی بھی ہیں۔ ان کے یہاں روایت اور انفرادیت کی ہم آمیزی کی خوبصورت شکل ملتی ہے۔ دراصل اجتبیٰ رضوی سے اکتساب کرنے والا یہ شاعر اپنے التہاب کو فنی طریقے پر یوں پیش کرتا ہے، جو جدید تر رویہ بھی ہے۔ اس پس منظر میں یہ غزل دیکھئے:۔

نہ دے لٹی ہوئی کرنوں کا واسطہ سورج
نئے افق سے اگائیں گے ہم نیا سورج
جو مجھ غریب کی کٹیا کو دھوپ دے نہ سکا
تو چھت پہ اونچے مکانوں کی چھپ گیا سورج
وہ پیڑ جس کے تلے ہم پناہ لیتے تھے
اسے بھی آگ میں اپنی جلا گیا سورج
خود اپنے چاک گریباں میں تاب رکھتے ہیں
ہمیں تپش سے ڈرائے گا کیا بھلا سورج
زمانے بھر میں ہے گونج اس کی تاب کاری کی
مرے لبوں کو بھی دے عرض مدعا سورج

تمام رنگوں کے چہرے سفید پڑنے لگے
اگا جو شہر یقیں میں گمان کا سورج
وہ رضوی ڈوب گئے آفتاب کی صورت
حدود میں کبھی جن کی نہ ڈوبا تھا سورج

نعمان شوق ایک الگ لہجے کے شاعر ہیں جن کے کلام میں بڑی بے تکلفی کی فضا ہوتی ہے۔ بے تکلف انداز اختیار کرنا آسان نہیں۔ خصوصاً اس وقت جب آپ کو اپنے اہم تصورات ایک خاص نہج پر پیش کرنا ہوں۔ نعمان شوق اس مرحلے میں کامیاب تو ہیں ہی ان کا دوسرا تیور زندگی سے انہماک ہے جیسے وہ اپنے طور پر اور اپنی شرطوں پر جینا چاہتے ہیں۔ ذیل کے اشعار میں ایک طرف شوخی ملتی ہے تو دوسری طرف لطافت اور یہ دونوں ہی کی کیفیتیں بہت اہم ہیں۔ ان کی دو غزلوں سے دو دو اشعار نقل کر رہا ہوں، تبصرے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا:۔

کمبخت سارے زہر کی تاثیر ایک ہے
لذت کے واسطے بھی پیا جائے کتنی بار
خود سے کبھی کبھار مری سمت دیکھ تو
آخر کسی کا نام لیا جائے کتنی بار

کس نے کہا تھا اپنے خدا کو پکاریئے
آئی نہیں ہے آپ پہ افتاد بے سبب
اب اس کا فون آنے پہ اتنا بھی خوش نہ ہو
کرتے نہیں کسی کو یہاں یاد بے سبب

اسی عہد کے شاعروں میں جمال اویسی بھی ہیں۔ یہ نئے آہنگ میں اپنے کلام کو اس طرح پیش کرنا چاہتے ہیں کہ ان پر کسی قسم کا لیبل نہ لگے۔ لیکن ان کا ذہنی رویہ مابعد جدید شعری رویے سے زیادہ قریب ہے اور ان کے کلام میں وہ خصوصیات ہیں جنھیں ہم مابعد جدید صورت حال سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ میں نے ''مباحثہ'' ۱۰ میں جمال کے شعری مجموعہ ''رکا ہوا سیل'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

''دراصل جمال اویسی کی شاعری ورڈس ورتھ کی ایک نظم

The world is too much with us کی حقیقی شعری توجیہ ہے۔آج کے مسائل ،سانحات حادثات،معاشرتی،تمدنی،اخلاقی،سماجی،سیاسی وغیرہ جن سے ہم روز ہی نبرد آزما ہوتے رہتے ہیں،ان کی بھی سے شاعر جو حساس بھی ہے خاصا متاثر ہوتا ہے۔وہ بنیادی طور پر زندگی کی صلابت چاہتا ہے اور اسے ہموار بنانے کے خواب دیکھتا ہے لیکن زندگی کانٹوں سے بھری ہے۔اس کے دامن میں خار ہی خار ہیں۔ایسے میں ہر مسئلہ بے حد سنگین معلوم ہوتا ہے۔شاعر ایسے تمام مسائل سے الجھتا رہتا ہے۔ظاہر ہے اس کے سامنے ایسے مسائل کا کوئی سیدھا سادا حل بھی نہیں ہے۔چنانچہ وہ اپنے احساسات کو اور اپنے جذبوں کو سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے۔اس میں سماج کی مکروہ صورتیں نمایاں ہو جاتی ہیں۔گویا ۸۰ء کے بعد کا یہ فنکار محض تفنن طبع کے لئے شعر نہیں کہتا۔اس کی غزلوں میں زندگی کی تلخیاں رچی بسی ہیں لیکن یہ تلخیاں کسی یاسیت سے ہمکنار نہیں کرتیں۔زندگی کے وہ تقاضے جو ہمیں سرشار کرتے ہیں وہ بھی اس کے یہاں ملتے ہیں۔لیکن ان کا انداز خاردار درختوں میں چھپے ہوئے پھل کا ہے جس پر نگاہ کم سے کم جاتی ہے۔

یہ تو وہ محتویات ہیں جن سے جمال اویسی جوجھتے رہتے ہیں لیکن پیشکش کا انداز بنے بنائے سانچوں سے کھلواڑ کا نہیں ہے۔اویسی نئے سانچے بنانا نہیں چاہتے۔انہیں معلوم ہے کہ غزل اپنے مزاج اور میکنزم میں پختہ ہو گئی ہے۔لہذا جو سانچہ ہے اس سانچے میں وہ اپنے افکار تازہ کو سامنے لانے کی سعی کرتے ہیں۔اس لئے ان کے یہاں روایت کا بھی پاس ملتا ہے،جسے تتبع یا نقل نہیں کہہ سکتے بلکہ نئے موضوعات کو پرانے سانچے میں سلیقے سے پیش کرنے کے عزم سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

جمال اویسی تنقید نگاری کی طرف بھی مائل ہیں۔ان کی نثری تحریریں، تجزیے،مقالے اور شاعری اس امر کے گواہ ہیں کہ ان کی راہ نئی فکر کے اساسی پہلوؤں کو سمیٹنے کی ہے۔چند اشعار دیکھئے:۔

مجھ کو آزاد کر اے دانش نو
دل گرفتار بتاں ہوتا ہے

میں رہا ساحل پہ تنہا رات بھر
تھا سمندر شام سے بپھرا ہوا

کئی پرچھائیاں کچھ بولتی ہیں
نگاہوں میں یہ ہالے کس لئے ہیں

سناٹوں میں شور مچایا کرتا ہوں
سوئے ہوئے رستوں کو جگایا کرتا ہوں

عصری حسیت کے شاعر خالد عبادی زندگی کے متنوع پہلوؤں پر نگاہ رکھتے ہوئے انہیں شعری امکانات سے ہمکنار کرنے میں کلاسیکی سج دھج کا بھی پاس رکھتے ہیں۔اس طرح ان کے کلام میں پختگی بھی ہے اور تازگی بھی۔ جھنجھلاہٹ کہیں نہیں۔ حالانکہ کسی قسم کی کجی سے مصالحت کا انداز بھی نہیں۔ان کے اشعار کو جدید تر حسیت کا حامل بھی کہنا چاہئے:-

تم بھی تھے پہ اپنے ہی اشاروں پہ چلے ہم
جیسا نہ ہمیں ہونا تھا ویسے ہی ہوئے ہم
بیٹھے رہے کہنے کے لئے تم سے کوئی بات
حالانکہ کبھی بیٹھنے والے تو نہ تھے ہم

پیمان وفا باندھنے والا نہیں کوئی
اس شہر میں مجھ جیسا جیالا نہیں کوئی
مجبور کئے جاتے ہیں ہم لوگ عبادی
افسوس کہ اللہ تعالی نہیں کوئی

سرور ساجد نے رجائی فکر اپنانے کی سعی کی ہے۔ان کے چند اشعار سے ان

کے جدید تر رویہ کی نشاندہی ہو جائے گی:

دل کا بس ایک تقاضہ ہے کہ ایسا کرلوں
جاگتی آنکھوں سے میں نیند کا سودا کرلوں
کون سی جست اسے آنکھ سے اوجھل کردے
اور کچھ دیر تری یاد کا پیچھا کرلوں

زمانے کو جلا دینے کی خاطر
تصور میں ترا چہرہ بہت تھا
ہمارے ساتھ ساجد نبھ نہ پائی
مگر وہ دوست تو اچھا بہت تھا

اسی عہد کے شاعر راشد انور راشد بھی ہیں۔ راشد مثبت زندگی پر اعتبار رکھتے ہیں، چنانچہ وہ اچھی بری تمام چیزوں کو گوارہ کر لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ پھر وہ بے یقینی کو نشہ کہتے ہیں، گویا بے یقینی کو لمحاتی صورت کہتے ہیں — راشد مابعد جدیدیت کے تیور کو پیش کرنا جانتے ہیں:-

ریت پر سبزہ اگانا ہی مرا دستور ہے
کچھ بھی اب ہو جائے تیرا ذائقہ منظور ہے
لمحہ لمحہ بڑھ رہی ہے بے یقینی کی گرفت
ان دنوں تقدیر جانے کس نشے میں چور ہے

بین المتونیت کے باب میں پچھلے صفحات پر گفتگو کی جاچکی ہے۔ مغربی مفکرین نے مختلف طریقے سے اس مسئلے کو دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ موضوعی اعتبار سے بھی اور لفظوں کی سطح پر بھی — ایک طرح کے موضوعات، ایک ہی طرح کے الفاظ یہاں تک کہ ایک ہی طرح کی تشبیہات کا استعمال — کبھی اس امر کا احساس دلاتے ہیں کہ ہماری تہذیب کی اپنی ایک روش اور نہج رہی ہے، سوچنے سمجھنے کے معاملے میں ہماری ثقافت سرچشمہ بن جاتی ہے۔ ہم اپنے اپنے طور پر اس سے فائدہ اٹھاتے ہیں اور اپنی تشنگی بجھاتے ہیں — اگر غور کریں ہماری تمام صنفوں کے موضوعات سائنسی طور پر ثقافتی پس منظر میں نشان زد کئے جاسکتے ہیں اور بہت حد تک الفاظ کے استعمال کے معاملے

میں بھی واضح رخ کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

ہمارے اسلاف جن کا تعلق اردو، فارسی اور عربی سے بہت گہرا تھا، برابر اس کی تلقین کیا کرتے تھے کہ اساتذہ کے کلام کا قابلِ لحاظ حصہ پہلے ذہن میں محفوظ کرلیا جائے پھر میلان اور مزاج کے مطابق شاعر بننے کی آرزو کی جائے — یہ پچھلی ابتدائی تعلیم کی عام کیفیت تھی، یہی وجہ ہے کہ گھر کے افراد کے علاوہ ملازمین تک ایک خاص طرح کی تہذیبی زندگی کے دائرے میں آجاتے تھے — لیکن ایسی تہذیبی زندگی کے لئے وسیع ثقافت کی عقبی زمین فضا ہموار کرتی تھی — اب بھی اساتذہ کے کلام سند کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں اور آج بھی بعض گھروں میں اس کا احساس دلایا جاتا ہے کہ قابل لحاظ شاعروں کے اشعار کی طرف مائل ہونا ذوق صالح کی دلیل ہے — ایسے تمام تر Issues کو بین المتونیت کے وسیع پس منظر میں دیکھا جاسکتا ہے — اگر ہم مغرب میں مابعد جدید مفکرین کو الگ بھی کر دیں تو احساس ہوگا کہ متن در متن، متون در متون، موضوعات در موضوعات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو اردو میں بھی لازماً موجود ہے۔ سرقہ، توارد، تضمین وغیرہ کے مسائل کو متن اور متون کی بحث سے بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ اس قصے کو طول دینا مقصود نہیں ہے۔

ایک بات یاد رکھنی چاہئے کہ اساتذہ کی صف کے لوگ ہمیشہ زبان کی سالمیت پر اصرار کرتے تھے۔ نتیجے میں کتنے ہی معرکے سامنے آئے۔ ایک موقع پر ذوق نے شاہ نصیر کے سامنے یہ شعر پڑھا:-

نرگس کے پھول بھیجے ہیں بٹوے میں ڈال کر
ایما یہ ہے کہ بھیج دیں آنکھیں نکال کر

شاہ نصیر کا اعتراض تھا کہ دونے میں رکھنا ہوتا ہے ڈالنا کیا معنی؟ اسے اس طرح ہونا چاہئے:-

بادام دو جو بھیجے ہیں بٹوے میں ڈال کر

آتش کا شعر ہے:-

دختر رز مری مونس ہے مری ہمدم ہے
میں جہانگیر ہوں وہ نور جہاں بیگم ہے

اعتراض ہوا لفظ ترکی بیگم ہے — اعتراض کا جواب تھا کہ ہم ترکی نہیں بولتے، ترکی

بولیں گے تو بیگم کہیں گے۔

ذوق نے مروجہ استعمال سے گریز کیا تھا تو پکڑے گئے۔ان کے پاس جواب نہ تھا۔آتش کے پاس جواب تھا کہ وہ شعر اردو میں کہہ رہے ہیں لہذا وہ تلفظ اپنے طور پر استعمال کر سکتے ہیں— دونوں ہی میں اپنی ثقافت کے خمیر کا معاملہ ہے اور دونوں مثالوں میں متون کو ان کے تہذیبی طور پر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

میر تقی میر کے دو اشعار پر سودا کا اعتراض تھا کہ لفظی یا معنوی اعتبار سے درست نہیں۔میر کے دو اشعار اور سودا کی شعری تنقید ملاحظہ ہو— ظاہر ہے سودا کی گرفت اردو کے اپنے مزاج کی بنیاد پر ہے:-

شہ دیں یہ فرما کے رن کو چلے ہیں
سب اہل حرم سینہ کوباں کھڑے ہیں
بلائیں وہ چاروں طرف لے رہے ہیں
کہ دیدار اب تیرا پھر ہم کو کب ہے
(میر)

چلے ہیں کے کہنے کی یہ جا نہیں ہے
روا ماضی میں حال کا ذکر کب ہے
چلے اور کھڑے قافیہ جو کیا ہے
یہ معیوب فن سخن میں لیا ہے
بلائیں لئے سے نہ نکلا یہ کہنا
کہ دیدار اب تیرا پھر ہم کو کب ہے
(سودا)

آنند رام مخلص کا یہ شعر ہے:-

ناخن تمام گشت معطر چوں برگ گل
بندے قبائے کیست کہ وا میکنیم ما

یقین کہتے ہیں:-

کیا بدن ہوگا کہ جسکے کھولتے جامہ کے بند
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

میر اسے سرقہ کہتے ہیں (دیکھئے "نکات الشعرا") اگر سرقہ مان لیا جائے تو پھر غالب کا کیا ہوگا۔ بیدل نے کہا تھا:-

در کعبہ وا بود امروز　　　　از بے دماغی گفتم را

اور غالب:-

بندگی میں بھی وہ آزاد و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

پھر رومی کہہ چکے تھے:-

بہ زیر کنگرہ کبریاش مردا نند
فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر

تو اقبال نے کیا سرقہ کیا ہے؟

در دشت جنون من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمت مردانہ

دکنی شاعر صنعتی نے سخن کی اہمیت اس طرح واضح کی ہے:-

عجب ہے سخن کا شجر سر بلند　　　عجب ہے سخن کا سمند ارجمند
سخن کا ورق سوخت تے دور ہے　　　مرا واں کہ نقشاں سوں معمور ہے
سخن ات مٹھائی میں حلوا ہے　　　سخن سفرۂ من و سلوا ہے

اب ولی کے اشعار پڑھیے:-

سخن لعل ہے عقل کے درج کا　　　سخن سور ہے لامکاں برج کا
سخن کا سدا سور پر نور ہے　　　سخن کا سدا ملک معمور ہے
سکل مرغ کھاتے اگر نیشکر　　　تو شکر نہ رہتی زمیں کے اوپر

چند اشعار اور ملاحظہ کیجئے:-

کیوں کریں غیر کے مضموں کو فغاں ہم موزوں
تازگی ہووے سخن میں یہ کمال اپنا ہے (فغاں)
نہیں آفاق میں دلکش سخن بے تاثیر
گر اثر ہو تو کریں دل کو مسخر اشعار (سودا)

ہماری گفتگو سب سے جدا ہے
ہمارے سب سخن ہیں بانکپن کے (حاتم)

نہیں ملتا سخن اپنا کسی سے
ہماری گفتگو کا ڈھب جدا ہے (میر)

اے مصحفی کیا تیرا بھی انداز سخن ہے
باللہ کہ ہیں ہم تو اس انداز کے صدقے (مصحفی)

سالہا خون جگر کھایا ہے
ہے مزہ تب یہ سخن میں میرے (فدوی)

اللہ رے رنگینیٔ سخن کی ترے راسخ
ہر شعر پہ اک رنگ ہے انداز وادا کا (راسخ)

کس طرح سے نہ چبھے اہل سخن کے دل میں
نکلے ہے طرز سخن میں ظفر استاد کی نوک (ظفر)

پوشیدہ کیا جس قدر احباب سے اے رند
مشہور ہوا میرا سخن اور زیادہ (رند)

جوشش ترا کلام بھی کیا درد ناک ہے
لگتی ہے چوٹ دل کو ترے ہر سخن کے بیچ (جوشش)

حسن فروغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی (غالب)

سب سے جدا روش مرے باغ سخن کی ہے
بو باس ہر چمن سے نئی اس چمن کی ہے (انیس)

بندش اچھی زبان اچھی ہو
یہی شعروسخن کی خوبی ہے (داغ)

لطف جب آتا ہے اقبال سخن گوئی کا
شعر نکلے صدف دل سے گہر کی صورت (اقبال)

اثر پیدا کیا چاہو سخن میں طرز دلکش سے
تو انداز بیاں سیکھو انیس و میر و آتش سے (یگانہ)

جان حسن کلام ہے لاریب
سخن دل شکار حسرت کا (حسرت)

اس سخن کا جلیل کیا کہنا
مصحفی کی زبان ہے گویا (جلیل)

اب تو الفاظ سے ہے زینت ایوان سخن
وائے بر جان سخن وائے بر ایمان سخن (جمیل)

کچھ دھوپ اور پڑنے دو افکار تازہ کی
نا پختہ ہیں نہال سخن کے ثمر ابھی (پرویز)

اشعار میں ڈھلتا ہے مرا سوز دروں
افکار میں ملتا ہے حقیقت کا فسوں (باقر مہدی)

مندرجہ بالا اشعار کے متون پر ایک نگاہ ڈالئے تو اندازہ ہوگا کہ متن در متن کا سلسلہ دراز ہے۔ سبھی سخن اس کی عظمت اور اپنی اپنی سخن طرازی کا ثبوت پہنچا رہے ہیں لیکن ان کی بنت میں سخن اور اس کے متعلقات میں ایک خاص ثقافت سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے — کسی بھی موضوع کو لیجئے، شاعری کے ارتقائی سفر کو تاریخ وار دیکھئے تو اندازہ ہوگا کہ ہر شاعر کہنے کو تو اپنے انداز میں موضوع کو برت رہا ہے لیکن سارے اشعار متعلقہ تہذیب کے ٹکسال کے سکے ہیں اور ان میں بین المتونیت جھانک رہی ہوتی ہے۔

شاعری اور اس کے فن کے حوالے سے درج اشعار پر ایک نگاہ ڈالئے وجہی سے ہوتے ہوئے ظہیر غازیپوری تک آیئے۔ شاعری کے مقاصد کس طرح پیش کئے گئے ہیں:-

جنے شعر بولیا اسے کیا ہے غم
کہ جیتا اہے ناوں اس جگ میں جم (وجہی)

خوشی سوں آ خوشی کی بات پر آج
تو کاناں کوں جگت کے عید کر آج (نشاطی)

بچن کا فضیلت جم اونچا اہے
بچن کے نہ حد کوئی پہنچا اہے (غواصی)

ولی ایران و توراں میں ہے مشہور
اگرچہ شاعر ملک دکن ہے (ولی)

شاید غزل ولی کی لے جا اسے سنا دے
اس واسطے بجا ہے مطرب سوں ساز کرنا (ولی)

یار کہے ہے سودا کے ملنے سے ہمکو کیا حاصل
شعر جوان نے خوب کہے آفاق میں اپنا نام کیا (سودا)

اگرچہ گوشہ نشیں ہوں میں شاعروں میں میر
یہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا (میر)

جوں سخن اب یاد اک عالم رہے
زندگانی تو چلی جا ہم رہے (درد)

قافیہ اب بدل کے انشا غزل اور پڑھئے اب
طبع کو تا سرور ہو قلب کے انتعاش سے (انشا)

عمر خضر تک ناسخ ہے ثبات ہم کو بھی
گوہر سخن میں یاں آب زندگانی ہے (ناسخ)

نام روشن حشر تک ان کا رہے گا اے ظفر
دی خدا نے جن کو عالم میں سخن کی روشنی (ظفر)

مرے کلام سے ہیں گونہ گونہ فائدہ مند
ادیب و نبض شناس و منجم و فاضل (مومن)

خاطر آتش سے کہئے چند جز شعر اور بھی
بے نشاں کا نام باقی چھوڑ جایا چاہئے (آتش)

دنیا میں کیا خبر کہ رہے یا نہ تو رہے
وہ کام کر کے جا کہ سدا آبرو رہے (انیس)

مضموں سے پس مرگ مرا نام ہے زندہ
کچھ کام نہیں کام جو اولاد نہ آئی (امیر)

باتیں سنئے تو پھڑک جایئے گا
گرم ہیں داغ کے اشعار یہ کیا (داغ)

سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے
خرمن باطل جلا دے شعلہ آواز سے (اقبال)

دل ہے دیوانہ تو پڑھنا مرا دیواں چاہئے
سیر مضموں ہے اگر سیر پرستاں چاہئے (آزاد)

حسرت نے بھی مثل شمس تبریز
اشعار میں سب کہہ دئے راز (حسرت)

جلیل آخر جو کی ہے شاعری کچھ کام بھی نکلے
کسی بت کو مسخر کیجئے معجز بیاں ہو کر (جلیل)

اصغر نشاط روح کا اک کھل گیا چمن
جنبش ہوئی جو خامہ رنگیں نگار کو (اصغر)

میرا کمال شعر بس اتنا ہے اے جگر
وہ مجھ پہ چھا گئے میں زمانے پہ چھا گیا (جگر)

عشرت کدوں میں نغمہ شاعر اگر نوروز ہے
ماتم کدوں میں اس کا اک آنسو جہان سوز ہے (سیماب)

جس سے شجر حجر میں اک روح دوڑ جائے
وہ ساز سرمدی میں غزلوں میں چھیڑتا ہوں (فراق)

وہ عندلیب گلشن معنی ہوں اے حفیظ
سوزِ سخن سے آگ لگادوں بہار میں (حفیظ)

سوز پھر چھیڑتا ہے روح کا ساز
ذرہ ذرہ ہے اک نوائے گداز (اختر شیرانی)

ملا یہ اپنا مسلک فن ہے کہ رنگ فکر
کچھ دیں فضائے دہر کو کچھ لیں فضا سے ہم (ملا)

یہ میرا فن زندگی کے صحرا میں وہ درختوں کا سلسلہ ہے
جو لو کے جھلسے ہوئے مسافر کو دور ہی سے بلا رہا ہو (جمیل مظہری)

سچ مچ اختر دلوں کی ٹھنڈک ہے
تیرے وحدت بھرے سخن کی آگ (اختر انصاری)

مرے شعرو، مرے فردوس گم گشتہ کے نظارو
ابھی تک ہے دیارِ روح میں اک روشنی تم سے (راشد)

چٹانوں کا جگر پھٹتا ہے اس نغمہ سرائی سے
پگھل جاتا ہے دل آہن کا اس آتش نوائی سے (سردار)

بہبود سخن کے یہ اگر کام نہ آئی
کس کام کی اے ذوق سخن تیری جوانی (جگن ناتھ آزاد)

شاعری ہی وجہ ننگ و نام ہے میرے لئے
اور جو کچھ ہے وہ سب الزام ہے میرے لئے (جذبی)

چار چھ شعر کام کے کہہ لے
کچھ تو مظہر امام کرتا جا (مظہر امام)

ترا ہنر تری دانائی بددعا ہے امام
زوال تیرا مقدر، کمال کرتا جا (مظہر امام)

وادی غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے
وادی غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں (خلیل الرحمٰن)

جنوں کے نغمے، وفاؤں کے گیت گاتے ہوئے
ہماری عمر کٹی زخم دل چھپاتے ہوئے (شہریار)

خون کے قطرات ٹپکے شعر سے
مل گئی جب مجھ کو معراج ہنر (ظہیر غازی پوری)

ہجرت کے سلسلے کے چند اشعار دیکھئے۔ یہ سب ابوالکلام قاسمی نے ''ہجرت کا مسئلہ اور ہجری اردو غزل'' میں نقل کئے ہیں:-

وہ اک خیال کوئی بحر بیکراں جیسے
مری نظر کسی بوسیدہ بادباں کی طرح
کہ حرف حرف اسے میں سمیٹنا چاہوں
مگر وہ پھیلتا جاتا ہے داستاں کی طرح (قمر صدیقی)

میں پک گیا تھا مجھ کو کبھی ٹوٹنا ہی تھا
اب اور کتنی دیر میں رہتا شجر کے ساتھ (افتخار نسیم)

پیمبروں سے زمینیں وفا نہیں کرتیں
ہم ایسے کون خدا تھے کہ اپنے گھر رہتے (افتخار عارف)

کتنی حسرت سے تکے ہے درودیوار مجھے
کوئی اس شہر سے لا دے مرا گھر بار مجھے (ظفر زیدی)

دل کو اس طرح مسلتی ہیں وطن کی یادیں
تولیہ نم کوئی جس طرح نچوڑا جائے (سلمان اختر)

گھر کے دربانوں نے سارے گھر پہ قبضہ کرلیا
ہم نے آنکھیں کھولنے میں کس قدر تاخیر کی (عاشور کاظمی)

یاد کا شہر تہہ آب نظر آتا ہے
ہر طرف حلقہ گرداب نظر آتا ہے (ساقی فاروقی)

لوٹ کر واپس چلے جانے کی بھی خواہش نہیں
پاؤں سے لپٹی ہوئی مجبوریاں ہیں اور ہم (اشفاق احمد)

بڑے خلوص سے اپنا لیا ہے گھر کی طرح
میں تا حیات نظر بند جس قفس میں رہا (بخش لائل پوری)

کیا شئے تھی ایسی جو ہمیں گھر میں نہیں ملی
کس واسطے وطن سے بہت دور ہو گئے (سلمان اختر)

شہر اک اور وہاں آپ ہی بس جاتا ہے
جس جگہ جا کے ترے شہر بدر رہتے ہیں (حیدر قریشی)

مابعد جدیدیت چھوٹی صنفوں اور نئی صنفوں کو خوش آمدید کہتی ہے۔ مغرب میں اس سلسلے میں شاعری کی بہت سی اصناف بیک وقت تجرباتی عمل سے گزر رہی ہیں۔ اردو میں بھی حیرت انگیز طور پر کچھ پرانی چھوٹی صنفوں کے ساتھ نئی صنفوں کے موجد سامنے آ گئے ہیں۔ سانیٹ، نثری نظم، ہائیکو اور ترائیلے وغیرہ کی بحثیں ہوتی رہی ہیں اب بالکل نئی چیز سامنے آ چکی ہیں۔ مثلاً آزاد غزل، غزل نما، تنکا اور رینکا، نثری غزل، ترویني، کنڈلی، دوہکا، دوپدے، تکونی، چوبولے، چھلے، نظمانیں، ماہیا، غزلم، غزلیہ، موشح نما غزل، دوبیتی، لوری وغیرہ سامنے آ گئی ہیں۔ یہ ایک طرح نئی صنفوں کا مشِ روم گروتھ ہے اور ایسا محسوس ہوسکتا ہے کہ چہار جانب سے ایسے تجربوں کی

یلغار شروع ہو چکی ہے۔ ''اردو شاعری میں نئے تجربے'' کے تحت علیم صبا نویدی نے ایسی شاعری اور شاعروں کا مجموعہ شائع کر دیا ہے، جو ۲۹۵ صفحات پر محیط ہے اور شاعروں کی ایک لمبی فہرست کے ساتھ ساتھ مثالیں بھی پیش کی گئی ہیں۔ مجھے ایسی صنفوں کے مستقبل پر کوئی حکم لگانا مقصود نہیں ۔ میں ذاتی طور پر ایسے معاملات میں فیاض نہیں۔ لیکن مابعد جدید رویہ ایسی چیزوں کو یکسر رد نہیں کرتا۔ اس لئے میں بھی اسے مابعد جدیدیت کے خانے میں رکھتا ہوں۔علیم صبا نویدی نے ''جدید نظم'' کے عنوان سے ایک مضمون بھی رقم کیا ہے جو اس کتاب میں موجود ہے لیکن سب سے زیادہ دلچسپ ''دو قدم آگے اور'' کے عنوان سے جاویدہ حبیب کے تاثرات ہیں۔ جنہوں نے اس کتاب کی تدوین کے سلسلے میں علیم صبا نویدی کی محنتوں کی تصویر کشی کی ہے۔ واضح ہو کہ صبا نویدی ان کے ''ابا حضور'' ہیں۔ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

> ''اردو ادب میں اجارہ داری کا سکہ کب کا کھوٹا ہو چکا ہے۔آج کا ہر اچھا اور عظیم فن کار جغرافیائی حدود سے ماورا ہوتا ہے۔پھر بھی بعض پڑھے لکھے نا اہل لوگوں پر مشتمل گروہ نے فنکار کو صوبوں میں، شہروں میں، ملکوں میں اور جغرافیائی حدود میں بانٹ رکھا ہے اور فنکاروں کے فکر و جذبے کے دھاروں کو زندگی کی مختلف نچلی سطحوں میں رکھ کر ان کو پیش کرنے میں نا انصافی اور بد دیانتی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔
>
> ابا حضور نے جہاں مقامی (تمل ناڈو کے) فنکاروں اور ان کے فن کو روشنی میں لانے کا اہم فریضہ اپنے سر لیا ہے وہیں وہ عالمی سطح پر روشن و منور ادبی شخصیتوں اور ان کے فن پاروں کا بھی بڑے خلوص اور انہماک کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔وہ ایک ادبی طالب علم کی حیثیت سے خود کو پہچنوانے کی کوشش کرتے رہتے ہیں مگر ان کا قلم جب مطالعہ کردہ شخصیتوں اور ادب پاروں کو نقل کرنے لگتا ہے تو یہی طالب علم ایک معلم کا روپ اختیار کر لیتا ہے اور خوبی یہ کہ ان کا قلم کہیں بھی کسی طرح کی تشنگی کو جگہ نہ دیتے ہوئے کورے قرطاس پر ایسی گہر باریاں کرنے لگتا ہے کہ ان کا مطالعہ کرنے والا عش عش کرنے لگ جاتا ہے۔اس بار ابا حضور کے قلم نے جب ''اردو شاعری میں نئے تجربے'' کے موضوع کو اپنایا تو راقمہ

کو یہ خوف ہوا کہ طویل راتوں میں جاگنے کا ان کا یہ سلسلہ کہیں ان کی طبیعت ہی کو جھنجھوڑ کر نہ رکھ دے مگر ابا حضور پر جب کوئی دھن سوار ہوتی ہے تو کسی کی سنتے نہیں۔ اطراف کتابوں اور رسالوں کے ڈھیر ہوتے ہیں اور ان کے درمیان ابا حضور کا وجود بھی ایک زندہ کتاب سا دکھائی دیتا ہے۔ خدا خدا کر کے ان کی تحریریں ایک سالم مسودہ کے روپ میں نقل ہوئیں اور راقمہ کے مطالعہ میں آئیں۔"

یہاں میں صرف یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ بعض بالکل نئی اصناف کے سلسلے میں اور بھی کتابیں شائع ہوئی ہیں۔ شاہد جمیل نے "سوماہیے" کے عنوان سے ماہیے کتابی صورت میں شائع کر دیئے ہیں۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے "کہمن" کے عنوان سے بائیس شاعروں کے کہمن شائع کیے ہیں اور اس مجموعے میں شاعروں کی سوانح بھی ہیں۔ ایک مضمون "کچھ کہمن کے بارے میں" مرتب نے قلمبند کیا ہے جس میں اس صنف کو متعارف کرانے کا عزم ہے۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور اُردو فکشن

مابعد جدیدیت ثقافت پر زیادہ زور دیتی ہے۔ کسی ملک وقوم کے عادات و اطوار، رسوم و انداز زندگی وغیرہ ثقافت کی بنیادیں ہیں۔ مابعد جدیدیت اس پر اصرار کرتی ہے کہ کوئی بھی ادب اپنی ثقافت کا زائیدہ ہوتا ہے، جو اپنی مٹی کی خوشبو بھی رکھتا ہے اور اس کے حدود بھی۔ Globalisation کے اس زمانے میں جہاں ادب آفاقی نظر آتا ہے وہاں اس امر کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ اس کے مضمرات میں اپنے ملک کے حوالے بہر طور موجود ہوتے ہیں۔ آداب زندگی، طور طریقے، یہاں تک کہ مجلسی زندگی کا انداز بھی اسی کا حصہ ہے جو ہم جیتے رہتے ہیں اور جو ہماری اپنی مٹی کا خمیر رکھتا ہے۔ بعض حالات تو ایسے ہوتے ہیں جو کسی خاص ملک اور قوم ہی کے لئے مخصوص ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کی تفہیم اس لئے بھی دشوار ہو جاتی ہے کہ متذکرہ سوسائٹی یا سماج کے بعض پہلوؤں سے ہم قطعی ناواقف ہو جاتے ہیں لیکن مفکرین جب یہ کہتے ہیں کہ ادب اپنی ثقافت ہی کی پیداوار ہے تو وہ گویا اپنی جڑوں سے واقفیت کو ناگزیر بتانا چاہتے ہیں۔ تہذیب کا رول خاموش طریقے سے ہوتا ہے اور تہذیبی تشخص کی پہچان اس کے مقابلے میں آسان ہوتی ہے۔ لہذا شاعری ہو کہ نثری صنفیں سب کی سب تہذیبی تشخص کی حامل ہوتی ہیں۔ اس باب میں ابوالکلام قاسمی رقمطراز ہیں:۔

''ادب کی پرکھ کے بارے میں عرصہ دراز تک آفاقی معیاروں کے سحر نے ہماری طرح نوآبادیات کے تجربے سے گزرنے والے تقریباً سبھی مقامی، ثقافتی اور لسانی گروہوں کو اپنے ادب کے استناد کے لئے نام نہاد آفاقی اصولوں کا دست نگر رکھا۔ لیکن گزشتہ برسوں میں اس رجحان کو فروغ ملا ہے کہ ادبی اقدار اور تہذیبی اقدار کے باہمی رشتوں کی دریافت کو زیادہ عرصے تک التوا میں نہیں ڈالا جا سکتا۔ مطالعہ ادب کے زاوئے سے کسی مخصوص ازم کو خواہ وہ مارکسزم ہو یا وجودیت یا کوئی اور فکری نظام، متن کے خالق یا متن کے قاری پر مسلط نہیں کیا جا سکتا۔ اسی باعث مقامی یا لسانی بنیادوں پر قائم چھوٹی چھوٹی ثقافتیں بھی اپنی حیثیت کا اثبات کر سکتی ہیں، اور تمام ثقافتیں ایک دوسرے سے ہم آمیز ہو کر معاون ثقافتیں بن سکتی ہیں۔ اس صورت حال میں ہندوستان کی برہمنی ثقافت یا پاکستان میں مسلم ثقافت اگر چھوٹی چھوٹی لسانی، مذہبی یا علاقائی ثقافتوں کو اپنے تسلط میں رکھنا چاہیں تو اس عمل کو مابعد جدید فکر مسترد کرتی ہے کہ مختلف ثقافتیں مل کر ایک بسیط ثقافتی نظریے کی تشکیل میں معاون ہو سکتی ہیں۔''

(''آزادی کے بعد اردو شاعری''، صفحہ ۲۰۷)

اس پس منظر میں اگر اردو ناولوں کے محتویات کو ذہن میں رکھا جائے تو محسوس ہوگا کہ بیشتر ناول اپنی ہی ثقافت کے خمیر سے اٹھائے گئے ہیں مثال کے طور پر سید محمد اشرف کے ناولٹ ''نمبردار کا نیلا'' کو ذہن میں رکھئے۔ مختلف قسم کے استحصال پر مبنی یہ ناول ہماری زندگی کے نشیب و فراز کی کہانی تو سناتا ہی ہے لیکن اس میں شر پسند عناصر کی کارکردگی پر علامتی انداز سے نگاہ ڈالی گئی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

''سرپنچ ادھیکاری لال کو اودل سنگھ نے ہی سرپنچ بنوایا تھا۔ وہ اس وقت بڑے ششں و پنج میں تھا۔ فیصلہ کرنے سے پہلے اس نے پنچوں سے کچھ مشورہ کیا۔ پھر تھوڑی شرمندگی اور کھسیاہٹ کے ساتھ اس نے اودل سنگھ کو مخاطب کرتے ہوئے کہا............نمبردار آپ تو جانتے ہی ہیں ہم سب لوگ آپ کے جانور سے کتنا پیار کرتے ہیں۔ پر اب اس کا کچھ

پر بندھ کرنا آپ بھی ضروری سمجھتے ہوں گے کیوں کہ پچھلے مہینے اس نے اسکول کے آٹھ بچے زخمی کئے اور بھیکو کی بہو کا پیٹ پھاڑ دیا......
......آپ اس بارے میں کیا وچار رکھتے ہیں............

وہ اگہن کا آسمان تھا اور اگہن کا آسمان نیلا ہوتا ہے۔ وہ ایسا موسم تھا کہ جاڑا تیز ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ اس لئے اس موسم میں جاڑا تیز ہونا شروع ہو گیا تھا وہ سب بڑے برگد کے نیچے بیٹھے تھے کیوں کہ اتنی بڑی پنچائت کے لئے گھر چھوٹا پڑتا تھا۔ برگد پر بہت شور مچاتے ہیں۔ ٹھاکر خاموش تھے کیوں کہ انہیں معلوم تھا کہ کبھی کبھی خاموش رہنا بولنے سے زیادہ چیختا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ سر جھکائے ہوئے بیٹھے تھے کیوں کہ اس پوز کے بھی کچھ خاص فائدے ہیں۔ اس وقت اچانک بولنا بند کر دیا......سارے میں سناٹا چھا گیا...... جب اودل سنگھ نے محسوس کر لیا کہ اب سناٹا اتنا گہرا ہو گیا ہے کہ ایک دھیما سا بول بھی اسے کتر کر پھینک دے تو انہوں نے مضبوط اور دکھی لہجے میں فیصلہ کن انداز میں کہا......" میں تو صرف پشو کی سیوا کرنا اپنا دھرم سمجھتا تھا۔ پر آپ لوگ اگر آدیش دو تو میں اسے بھی گولی مار دوں ......" وہ رک کر بڑی زور سے چلائے......رام دین ......! بندوق اٹھا کر لا......ایل بی کے چار کارتوس بھی ......" پوری پنچائت کانپ اٹھی۔ پنچوں کے سر اپنی اپنی گود میں چلے گئے......اس سے پہلے کہ سناٹا پھر چھا جائے ایک کڑک دار آواز ابھری......کیا بکتا ہے مورکھ...... گئو بدھ کا شراپ گاؤں پر ڈالے گا......؟

(صفحہ ۵۶، ۵۷ سے ۵۷)

اس اقتباس میں سرپنچ، پنچ، نمبردار، اگہن کا آسمان، پنچایت، پشو کی سیوا، دھرم، گئو بدھ، اور شراپ وغیرہ الفاظ ہیں۔ یہ سارے کے سارے الفاظ ایک ثقافت کی دین ہیں جن سے ایک مخصوص سوسائٹی کے مزاج، میلان، طریقہ کار اور تنظیم پر بھی نگاہ ڈالی جاسکتی ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ نمبردار نے جو نیلا ایک جانور ہے پال رکھا ہے جس نے پورے گاؤں کو درہم برہم کر رکھا ہے لیکن یہ نیلا مالک کے سارے استحصال کا ذریعہ بھی ہے یہ کہنے کو تو ایک جانور ہے لیکن اصلاً گائے ہے اور گائے ہندو دھرم میں پوجا کی جاتی

ہے۔ لہٰذا سرپنچ ادھیکاری لال مسلسل شش و پنج میں رہتے ہوئے آخرش اودل سنگھ ہی کے حق میں ہے جو اس جانور کا مالک ہے۔ ہر چند کہ نیلا سارے گاؤں کو برباد کرنے کا باعث بنا ہوا ہے پھر بھی جب اسے گولی مارنے کی بات آتی ہے تو پنچایت نہ صرف کانپ اٹھتی ہے بلکہ اس عمل کو گئوبدھ کے شراپ سے تعبیر کرتی ہے۔ یہ تصور مخصوص سماج کا آئینہ دار ہے اور یہ پورا اقتباس اسی پس منظر میں سمجھا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے اگر یہ صورت ایسی جگہ ہو جہاں گائے کی پوجا کا سوال نہ اٹھتا ہو تو پھر ایسے سطور نہیں لکھے جا سکتے۔ گویا خالق ایسے سماج کے طور طریقے پر تنقید کرتے ہوئے لازماً اسے پیش کرنے پر مجبور بھی ہے۔ اس لئے مابعد جدیدیت اگر ثقافت پر اتنا زور صرف کر رہی ہے تو کچھ غلط نہیں ہے۔

گئوپوجا کی مثالیں ہمارے ناولوں میں بھری پڑی ہیں۔ گئودان برہمن کی چیز ہے اور اسی کے حصے میں آتی ہے۔ برہمنی نظام میں اس کی کیا حیثیت ہے، ہندوستان کی اکثریت اس سے واقف ہے— آج جب کہ گائے ایک خاص مذہبی اور سیاسی مسئلہ ہے ''نمبر دار کا نیلا'' اپنی الگ معنویت رکھتا ہے۔ نیلا بیک وقت سیاسی بازی گری اور استحصالی علامت بن کر ابھرتا ہے اور غریب عقیدت مند خاموشی سے اس کا شکار ہوتے نظر آتے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارا عقیدہ بھی ثقافت کے زمرے کی چیز ہے اور اس کی پرتیں فکشن میں برابر کھلی رہتی ہیں۔ پریم چند کے ''گئودان'' سے لے کر ''نمبر دار کا نیلا'' تک سماج کا استحصالی نظام ہماری آنکھوں کے سامنے ہے۔

قاضی عبد الستار ایک ایسے ناول نگار ہیں جن کے یہاں زمیندارانہ اور جاگیردارانہ نظام اور اس سے متعلق کتنی ہی صورتیں ابھرتی ہیں۔ یہ تمام تر کیفیتیں سوسائٹی کی دین ہیں۔ قاضی اپنے متعلقہ عہد کے تمام تیور کو سمیٹنے میں ایسے قادر ہیں کہ احساس ہوتا ہے کہ ایک خاص زمانہ ان کے ناولوں میں سانس لے رہا ہے۔ ثقافتی کیف کے متعدد پہلوان کے ناولوں کے خدوخال ہیں۔ ان کے ناولوں کے کسی حصے پر نگاہ ڈالی جائے اندازہ ہوگا کہ وہ اپنے سماج کے رگ و پے میں سمائے ہوئے ہیں اور ایسی تصویریں پیش کر رہے ہیں جیسے تمام حالات ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے ہوں۔ اقتباس دینے کی ایسی ضرورت نہیں لیکن پھر بھی مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر چند مثالیں ملاحظہ ہوں:-

''وہ اسٹول پر بیٹھ چکی تھیں۔اس نے بڑا سا طوق پہنا کر ایک ہاتھ میں دونوں کڑے، دوسرے میں درجن بھر چوڑیاں اور کانوں میں چار چار بھر کے بندے ڈال دیے۔اور وہ چپ بیٹھی رہیں نہ زبان ہلی نہ ہاتھ چلے۔ بس اتنا ہوا کہ آنکھیں آبدار ہو گئیں۔وہ انہیں دیکھتا رہا۔

''بس اٹھیے برقع پہنیے۔میں نے ڈاکٹر سے وقت لے لیا ہے۔''

''مجھے کیا ہوا ہے میاں میں بالکل ٹھیک ہوں۔''

''نہیں میری ماں کہتی تھیں۔قبر جانے سے ایک دن پہلے تک کہتی رہیں۔ ایک کھو چکا ہوں دوسری کو اس طرح کیسے......''

''چلی جایئے اماں جان۔''

دونوں نے اصرار کیا۔ایک برقع لے آئی دوسری سینڈل پہنانے لگی۔وہ بت بنی کھڑی رہیں۔

(''حضرت جان''،صفحہ ۲۵۷)

''بقر عید کا مہینہ ڈوب رہا تھا۔ پہلے پانی کے دن تھے۔ حاجی بیٹھے خربوزوں کا جھوا اٹھوا کر جمعہ کی وجہ سے جلدی چلے گئے۔للّی کسان کے جھالے میں بانہوں کے خنجر دھو رہی تھی۔آستینوں کے نیام الٹے پڑے تھے۔کانوں میں جھولتے ہوئے بڑے بڑے جھمکے لہرا کر اب وہ منھ دھونے لگی تھی کہ اس کی منار کی مرغیاں زور زور سے کڑکڑانے لگیں۔وہ چونک پڑی کہ کہیں منگلو قصائی کی بچھیاں تو نہیں گھس آئیں۔اس نے مڑ کر دیکھا تو دروازے کے پٹ کھلے پڑے تھے اس کی دہلیز پر کتا لیٹا ہوا تھا آنگن میں بورے پر پھیلے ہوئے لال لال مرچے چمک رہے تھے۔ اس کے چبوترے کے برابر منگلو قصائی کے دروازے کے اوٹ پر تراب بیٹھا ہوا تھا۔للّی نیا سے دیکھتے ہوئے پاکر آنکھیں جھکالیں اور ہاتھ سست پڑ گئے۔لانبا آدمی اوٹے پر بیٹھا ہوا تھا مگر معلوم ہوتا تھا جیسے کھڑا ہو۔ دھنی ایسے ہاتھ پاؤں......دیوار کی طرح چوڑا چکلا تراب جب سڑک پر راستہ روک کر کھڑا ہو جاتا تو للّی کو گردن اٹھا کر اسے غصیلی نگاہوں سے دیکھنا پڑتا۔تراب کو وہ کنوار پن میں بھی دیکھ چکی تھی۔محرم میں بانا گھماتے

ہوئے، ہولی میں نقل بناتے ہوئے، عید گاہ کے کنویں پر وضو بناتے ہوئے۔ لیکن اب تو اسے دیکھتے ہی للی کا خون کھولنے لگتا۔ اس کو معلوم تھا کہ یہ وہی تراب ہے جس سے بھیکم پور کے گدی گدیوں کی ناک کہتے ہیں۔ جس کے ہاتھ پیروں کی باڑھ دیکھ کر گدیوں نے ایک بھینس وقف کر دی تھی کہ تراب دودھ پیئے اور محنت لگائے۔ یہ وہی تراب تھا جس نے دن دہاڑے بھکا باسی کی دلہن اٹھا کر اپنے گھر میں ڈال لی تھی۔ اور میلوں تک پھیلے ہوئے پاسیوں کے گاؤں بس ٹکر ٹکر دیکھا کیے تھے۔ یہ وہی تراب تھا جس نے منگلوا یسے سرکش قصائی کی چاند ایسی دلہن پر چھاپا مارلیا تھا۔ کہنے کو اب بھی کہتا تھا کہ تراب سے اس کی بیوی کی نہیں اس کی خود کی یاری ہے۔ لیکن مان پور والے جانتے تھے کہ تراب چندا کے ساتھ کوٹھری کے دروازے کو بند کر کے نماز نہیں پڑھا کرتا ہے۔

(''شب گزیدہ''، صفحہ ۲۲۸)

''جب دلدل بڑی مسجد کے پاس پہنچا اور عباسی علم دیوار سے لگا کر کھڑا کیا گیا تو رجب چھمی شاہ کی دکان پر بیڑی لینے گیا۔ وہاں ایک آدمی نے اس سے کہا کہ چھوٹے سرکار قلعہ والی مسجد کے پاس کھڑے ہیں اور تم کو بلا رہے ہیں۔ وہ ویسے ہی گردن میں ڈوپٹی ڈالے ڈالے چلا گیا۔ وہاں حاجی پور کے چودھری ادھا لئے کھڑے تھے۔ دو آدمیوں نے اسے ادھے پر ڈال لیا اور ہوا ہو گئے۔

(''شب گزیدہ'' صفحہ ۸۲)

''باغ کے وسط میں خوشبو دار درختوں کے نیچے سرخ بانات کا بڑا سا نمگیرہ لگا تھا۔ نیچے سنگ مرمر کی تپائیوں پر سب بیٹھے تھے۔ قلعہ دار لگنوں کے برف سے ٹھنڈے پانی میں مہتاب باغ اور قطب کی امرائیوں سے لے کر منڈی تک کے چنے ہوئے آم بھیگ رہے تھے اور پانی کا غبار سا برس رہا تھا کہ نواب تجمل حسین خاں آ گئے۔ خادم کے ہاتھ میں سدھا ہوا چھتر سایہ کئے ہوا تھا اور وہ آہستہ آہستہ قدم رکھ رہے تھے۔ نمگیرے میں سب ان کے استقبال کو کھڑے تھے۔ ان کے بیٹھتے ہی مغل جانی برآمد

ہوئیں۔نواب کو مجرا کیا اور چاقو پیش کیا۔
''آپ کی موجودگی میں بھی چاقو کی ضرورت ہے۔''
نواب کے فقرے پر مغل جانی سمیت سب مسکرا دیے۔ ہاتھا اپنی اپنی پسند کے آم نکال رہے تھے اور چاقو چل رہے تھے کہ حکیم جی نواب کے ہاتھ سے آم اور چاقو لے کر خود چھیلنے لگے۔ سب نے کنکھیوں سے دیکھا لیکن چپ رہے۔ سامنے دوسرے نمگیرے کے نیچے بھیگا ہوا لہنگا اور چولی پہنے ایک لڑکی ناچ رہی تھی۔ جب نواب کا دوسرا آم بھی حکیم جی چھیلنے لگے تو مولانا فضل حق بولے۔
''حکیم صاحب کیا آپ ایک آم نہیں کھائیں گے؟''
حکیم نے چاقو روک کر بہت جما جما کر کہا۔
جی ہاں حکیم جی گدھا آم نہیں کھاتا۔

(''غالب'' صفحہ ۱۴۷)

پہلے اقتباس میں طوق، کڑے، چوڑیاں، بندے، برقع وغیرہ کا ذکر ہے تو دوسرے اقتباس میں بقر عید کا نمونہ، خربوزوں کا جھوا، کیان کے جھالے، بانہوں کے خنجر، آستینوں کے نیام، جھمکے، بچھیاں، چبوترا، اوٹا، عید گاہ، وضو، گدی، ہاتھ پیروں کی باڑھ وغیرہ۔ اور تیسرے اقتباس میں دلدل، عباسی علم، بیڑی، گردن کی ڈوپچی، ادھا وغیرہ اور آخری اقتباس میں سرخ بانات، نمگیرہ، سنگ مرمر کی تپائی، قلعی دار لگن، مہتاب باغ، قطب کی امرائی، منڈی، سدھا ہوا چھتر سایہ اور لہنگا اور چولی وغیرہ۔ یہ تمام الفاظ ایک خاص کلچر کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ سیاق و سباق میں جانے کی ضرورت نہیں۔ احساس ہوتا ہے کہ ان کی تفہیم کے لئے اس کلچر کے روز و شب سے آگاہی ضروری ہے جہاں یہ سب صورتیں ابھرتی ہیں قاضی عبدالستار کا مغزیہ ہے کہ وہ اپنے کلچر اور ثقافت کی ہر اعلیٰ و ادنیٰ شئے پر قدرت رکھتے ہیں اور انہیں برمحل استعمال کرنے کے فن سے واقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا گرانڈ اسلوب بھی اسی طمطراق کا نتیجہ ہے جہاں سے وہ اپنے کردار اٹھاتے ہیں اور اپنی فکشن کی زمین ہموار کرتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں تک ثقافتی مطالعات اور ان کے ٹریٹ منٹ کا تعلق ہے قاضی عبدالستار مابعد جدید رویے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ یہاں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے

کہ ناول کو سماجی آلہ کار بھی کہا گیا ہے۔ اس نقطہ نظر سے سوسائٹی سماج اور ثقافت سب اس کے ذیل میں آتی ہیں۔ اور جو ناول نگار ایسی راہوں پر چلتا ہے وہ مابعد جدید فکری نظام کے تحت جانے انجانے اسی راہ پر گامزن ہے۔

ایک نئی محقق نگینہ جبیں نے ''اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ'' کے حوالے سے ۱۹۴۷ء اور اس کے بعد کے ناولوں کا تحقیقی جائزہ لیا ہے۔ انہوں نے عصر حاضر کی ناول نگاری اور جدید علامتی ناول کو زیر بحث لایا ہے۔ ان عنوانات کے تحت اور دوسرے عنوانوں میں انہوں نے اردو کے متعدد قابل لحاظ ناول کا سماجی نقطہ نظر پیش کیا ہے مثلاً ''آگ کا دریا'' (قرۃ العین حیدر) ''ایسی بلندی ایسی پستی'' (عزیز احمد) ''ایک گدھے کی سرگزشت'' (کرشن چندر) ''اداس نسلیں'' (عبداللہ حسین) ''ایک چادر میلی سی'' (راجندر سنگھ بیدی) ''اللہ میگھ دے'' (رضیہ سجاد ظہیر) ''انقلاب'' (خواجہ احمد عباس) ''ایوان غزل'' (جیلانی بانو) ''آخر شب کے ہمسفر'' (قرۃ العین حیدر) ''آگے سمندر ہے'' (انتظار حسین) ''آخری داستان گو'' (مظہر الزماں خاں) ''بہت دیر کردی'' (علیم مسرور) ''بے جڑ کے پودے'' (سہیل عظیم آبادی) ''بستی'' (انتظار حسین) ''بارش سنگ'' (جیلانی بانو) ''بولو مت چپ رہو'' (حسین الحق) ''بیان'' (مشرف عالم ذوقی) ''تلاش بہاراں'' (جمیلہ ہاشمی) ''تین بتی کے راما'' (علی امام نقوی) ''پہلا اور آخری خط'' (قاضی عبدالستار) ''پلس مائنس'' (آمنہ ابوالحسن) ''ٹیڑھی لکیر'' (عصمت چغتائی) ''جب کھیت جاگے'' (کرشن چندر) ''چاند گہن'' (انتظار حسین) ''چاندنی بیگم'' (قرۃ العین حیدر) ''حسرت تعمیر'' (اختر اورینوی) ''خدا کی بستی'' (شوکت صدیقی) ''خوابوں کا سویرا'' (عبدالصمد) ''دل کی دنیا'' (عصمت چغتائی) ''رات چور اور چاندنی'' (بلونت سنگھ) ''شام اودھ'' (احسن فاروقی) ''شکست'' (کرشن چندر) ''شب گزیدہ'' (قاضی عبدالستار) ''فرات'' (حسین الحق) ''کانچ کا بازی گر'' (شفق) ''کینچلی'' (غضنفر) ''مکان'' (پیغام آفاقی) ''مہاتما'' (عبد الصمد) ''نادید'' (جوگندر پال) ''نیلام گھر'' (مشرف عالم ذوقی) ''ندی'' (شموئل احمد) ''نمک'' (اقبال مجید) ''ہوس'' (عزیز احمد)

فہرست سازی مقصود نہیں ہے لیکن احساس یہ دلانا ہے کہ ناول کی صنفی حیثیت اس کا تقاضہ کرتی ہے کہ سماجی احوال و کوائف سے مضبوط رشتہ قائم رکھے۔ ٹھیک ہے کہ

بعض ایسے رومانی ناول لکھے گئے ہیں جن کی بنیاد محض تخیل پر ہے لیکن یہ تخیل بھی بہت دور نہیں لے جا سکتا ہے۔ مابعد جدید تصور یہ ہے کہ خیال بھی اپنی تشکیلات میں اپنے گرد و نواح کے حالات سے کنارہ کش نہیں ہو سکتا۔ ایسی صورت میں اگر بعض مفکرین اس پر اصرار کرتے ہیں کہ ادب کو ثقافت سے ہم رشتہ ہونا چاہئے یا ہوتا ہی ہے تو وہ کوئی غلط بات نہیں ہے۔

اقبال مجید کا ناول ''نمک'' ایک ایسی دنیا میں لے جاتا ہے جو کبھی ہماری دنیا رہی تھی اب بھی ختم نہیں ہوئی ہے اس کی تصویریں ہمارے سامنے ہیں۔ بدلتے ہوئے حالات کے تحت نئے کردار جنم لیتے ہیں لیکن یادیں باقی رہ جاتی ہیں، آثار باقی رہ جاتے ہیں، نشانات ذہن و دماغ پر مرتسم رہتے ہیں اور وہ نسلاً بعد نسلٍ اجتماعی لاشعور کے تحت منتقل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ ''نمک'' میں ہر کردار اپنے معاشرے میں جیتا ہے اور اس سے الگ ہونا چاہتا ہے تو اسے کشمکش سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں نے 'مباحثہ' میں اس ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے دوسری باتوں کے علاوہ یہ بھی لکھا تھا کہ میرا احساس ہے کہ ایک طرح سے زہرا خانم کی بیس کمروں والی کوٹھی '' دارلاستکبار'' اپنے Contradictions کے باوجود بہت دنوں تک دلاویز رہی ہے اور اس کے مکیں اپنی اپنی امنگوں کے ساتھ جیتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ زہرہ خانم آخر تک اپنے ان بہترین کھانوں کو فراموش نہیں کر سکتیں جن سے ان کے کام و دہن لذت آشنا رہے ہیں۔ اس کے یہی معنی ہوئے کہ نئے حالات نے اسے جتنا بھی زبوں بنا رکھا ہے پرانی یادیں اثاثہ بنی رہتی ہیں اور بہت دنوں تک جیتے رہنے کی شاید یہی وجہ ہے۔ پھر رستم کو دیکھئے وہ آج کی قدروں کے ساتھ جیتی ہے اور اس کی نانی کے ساتھ اس کی لاتعلقی بھی ایک نئی مادی زندگی جینے کا انداز ظاہر کرتی ہے۔ اس کی جنسی زندگی کے معاملات بھی اسی قسم کے ہیں لیکن اس کے مقابلے میں اس کی بہن سمسم کے اندر اخلاقیات کے کئی پہلو اس کے ضمیر کے ساتھ ہم رشتہ رہتے ہیں۔ وہ ایک طرف تو اپنی نانی کے کرب کو اپنی زندگی کا حصہ بنا لیتی ہے لیکن اس کی متوقع ازدواجی زندگی کے معاملات ایک نئے ہی رخ پر چلتے ہیں۔ اس کا عاشق بھی حسب و نسب کے معاملے میں مجہول ہے۔ جسے وہ راز میں نہیں رکھتا لیکن اس کے اظہار سے باز نہیں آتا کہ سمسم کا خاندان بھی کبھی رقص و سرود سے وابستہ رہا ہے یعنی دونوں ہی حاشیائی کردار ہیں، مارجین پر جینے والے لیکن

دونوں کی تکلیفیں الگ الگ ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر کردار اپنے اپنے نمک میں زندہ ہیں۔ اگر اس سے نکلنا چاہیں تو نکل بھی نہیں سکتے اور اس کی زندگی سے اس کا اپنا نمک نکل جائے تو پھر وہ ایسی سطح پر آ جاتا ہے جو اس کی اپنی سطح نہیں ہوتی۔

لیکن یہ نمک ہے کیا؟ واضح جواب ہے کہ وہ معاشرہ ہے جس سے یہ کردار رشتہ رکھتے ہیں ایک آدھ اس سے نکلنے کی کوشش بھی کرتے ہیں تو نکل نہیں سکتے۔ گویا ایک طرف نمک ثقافت کی تعبیر ہے تو دوسری طرف کردار کی تخلیق کا محرک بھی — کہا جا سکتا ہے کہ یہ مابعد جدید رویہ ہے۔ ہر چند کہ مصنف اس کا انکاری ہو سکتا ہے لیکن مصنف کے انکار سے متن کے حوالوں پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

انتظار حسین کے ناول ''بستی'' کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا جاتا ہے کہ انتظار حسین عمرانی ارتقا پر نگاہ رکھتے ہوئے اس سے خصوصی مدد لیتے ہیں اور اپنے ناول خصوصاً ''بستی'' میں ایسے مطالعات پیش کرتے ہیں جن سے ان کا اپنا معاشرہ بھی نمایاں ہوتا ہے اور انسان اور کائنات کے بعض نکات سے الجھنے کی بھی فضا پیدا ہوتی ہے۔ ان کے یہاں بھی عقائد تو مستحکم نظر آتے ہیں لیکن تشکیک کے لئے بھی راستہ ہموار رہتا ہے اس لئے کہ عقل تمام اسرار و رموز پر حاوی نہیں ہو سکتی۔ لیکن نتیجے میں ذہن تشکیک کی طرف راجع ہو جاتا ہے۔ رضی عابدی انتظار حسین پر لکھتے ہوئے اس طرح رقمطراز ہیں:-

''اس ناول میں انتظار حسین نے انسان کے عمرانی ارتقا کی تاریخ سے مدد لی ہے اور Anthropological مطالعوں کی روشنی میں شعوری مراحل کو حوالہ بنا کر انسان اور کائنات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ شروع شروع میں فطرت کے مظاہر انسان کو متحیر کرتے تھے اور اس کے ذہن پر ایک عجیب قسم کی ہیبت طاری کرتے تھے۔

''بی اماں — ہاتھی پہلے اڑا کرتے تھے۔؟''

''ارے تیرا دماغ تو نہیں چل گیا ہے۔''

''بھگت جی کہہ رہے تھے۔''

''ارے اس بھگت کی عقل پر تو پتھر پڑ گئے ہیں۔ لو بھلا کیم شیم جانور وہ بھلا ہوا میں کیسے اڑے گا۔''

''یوں متجسس عقل نے ذہنی مفروضات اور مستحکم عقائد کی زمین میں تشکیک کا بیج ڈالا۔
لیکن ابھی عقل کی دسترس محدود تھی وہ بھگت جی کو تو ٹوک سکتی تھی مگر ابا جان؟ وہ تو آیات واحادیث کے حوالے سے بات کرتے تھے۔ زلزلوں، پھوؤں اور ماورائی قصوں اور ہلاکت خیزیوں کے بعد اب ذہن ایک ایسے انقلاب سے دوچار ہوتا ہے جو فطرت نہیں لاتی بلکہ خود انسانی عقل یہ تبدیلیاں لے کر آئی ہے جو حیران کن بھی ہیں اور خوفناک بھی۔ اب ہلچل محض خیال کی دنیا میں نہیں ہے بلکہ سامنے کی حقیقتیں ذہن کو جھنجھوڑتی ہیں۔ یہ سیاسی جلسوں اور ہنگاموں کی دنیا ہے۔ اب مسائل وہ نہیں جن کا حل تعویز گنڈوں سے کیا جائے یہ سیاسی گتھیاں ہیں جن کو سلجھانے کے لئے سیاسی بصیرت اور سمجھ بوجھ کی ضرورت ہے اس لئے کہ تبدیلیاں اوپر سے نازل نہیں ہوتیں بلکہ خود لائی جاتی ہیں۔ روپ نگر میں ایک دم سے ظاہر ہونے والے بجلی کے کھمبے اس نئی تبدیلی کی علامت ہیں۔''

(''تین ناول نگار'' صفحہ ۹۴ سے ۹۵)

یہاں اس کی بھی وضاحت ہونی چاہئے کہ انتظار حسین لازماً اپنی ثقافت ہی سے ناولوں کا مواد اکٹھا کرتے ہیں اور ان کی نظر اپنی روایات پر اتنی گہری ہے کہ وہ انہیں حال اور مستقبل کے معاملات پر بھی برتنے میں قادر نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں بعض نکات کے بارے میں مسلسل سوالات اٹھتے دکھائی دیتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ وہ ایسے سوالات کا جواب دیں لیکن ہجرت کے حوالے سے جو تہذیبی اتھل پتھل پیدا ہوئی وہ ان کے ناول کا خاص موضوع ہے چاہے وہ ''چاند گہن'' ہو یا ''دن'' یا ''تذکرہ'' ان کے ناولوں کے جائزے میں اس کا احساس دلایا جاتا ہے کہ ان کے یہاں ایک فیملی ساگا دوسرے داستان طرازی کا سحر اور تیسرے رومانس — خاندانی روایات کے سلسلے میں سب سے پہلے مکان کی بات آئی ہے۔ چھٹا ہوا مکان، چراغ حویلی، متروکہ مکانات، کرائے کے مکان اور پھر تعمیر مکان اس نئے مکان سے کچھ کچھ لگاؤ کچھ کچھ وحشت مکان ''تذکرہ'' کا سب سے نمایاں Motif ہے اور ایک طرح سے خود پاکستان کے متعلق الجھے ہوئے خیالات کی علامت ہے۔ یہاں اشارتاً الاٹمنٹ کلچر کی بات

کی گئی ہے۔

یہ باتیں غلط نہیں ہیں مجھے ان پر تبصرہ مقصود بھی نہیں ہے۔ مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ مابعد جدید صورتحال میں ثقافت ایک روشن لکیر کی طرح ابھرتی ہے۔ اس لحاظ سے اس رویے کو مابعد جدید رو یہ کہنا درست ہوگا کہ انتظار حسین کوئی مابعد جدید فکشن نہیں لکھ رہے تھے۔ لیکن اتنا تو ہے ہی کہ اگر معاشرہ کسی ناول میں یا افسانے میں نمایاں ہوتا ہے تو وہ اس نقطہ نظر پر دال ہے کہ مابعد جدید فکر ایسے ہی امور کو زیادہ سے زیادہ اہمیت دینے پر کمر بستہ نظر آتا ہے۔

اس پس منظر میں عبداللہ حسین کے بھی ناول اور ناولٹ خصوصاً ''اداس نسلیں'' ''باگھ''، ''قید''، ''نشیب'' اور ''رات'' وغیرہ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اسلامی شریعت میں جانداروں کی تصویر رکھنے کی ممانعت کی گئی ہے اس حد تک کہ اپنی تصویر بھی کھنچوانا اسلامی نقطہ نظر سے درست نہیں ہے۔ شاید کسی زمانے میں اس کی پابندی لازمی ہوگی لیکن رفتہ رفتہ شرعی افکار کو پس پشت ڈالنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی گئی۔ یہ سچ ہے کہ عام آدمی تو خیر عام آدمی ہے لیکن رسول اللہ ﷺ یا ائمہ کرام کی تصویریں اتارنا اور انہیں چھاپنا اب بھی ممنوع ہے۔ کہیں کہیں بعض موقعوں پر رسول اللہ ﷺ کی شبیہ کسی رسالے یا کتاب میں شائع ہو جاتی ہے تو ہنگامہ کھڑا ہو جاتا ہے اور مرنے مارنے کی نوبت آ جاتی ہے۔ اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ تصویر کھینچنا یا رکھنا یا چھاپنا آج بھی شرعی اعتبار سے درست نہیں ہے۔ لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ ایسی تصویریں ہر زمانے میں چھاپی یا محفوظ کی جاتی رہی ہیں! یہ ایک بڑا سوال ہے۔ اس ضمن میں ''گردشِ رنگ چمن'' کے دو تین صفحات کی طرف توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:۔

> ''گیلری میں فون کی گھنٹی بجے جا رہی تھی۔ عنبر نے جا کر بات کی۔ منہ پھلائے لوٹی۔
>
> ''پھر شہوار خانم! مارے شان کے خود بات نہیں کرتیں۔ پہلے ان کی آیا بسنتی سوالات کرتی ہے۔ پھر خود تشریف لاتی ہیں۔ پوچھ رہی ہیں۔ تم یہاں آ گئے ہو یا نہیں — کیا جواب دوں؟''
>
> ''ٹھہرو، میں نپٹتا ہوں''

چند منٹ بعد وہ واپس آیا۔

"کیا ہوا؟ نگار خانم پھر علیل ہیں؟"

"نہیں بھئی۔کل شہوار کہہ رہی تھی The Message کا کیسٹ منگوایا ہے، وہ آ گیا اب کل دل جا کر دیکھ لوں گا۔یوں تو پکچر دیکھنے کو ملے گی نہیں۔"

"کیوں؟" مسز بیگ نے سوال کیا۔

"مسلمانوں نے اسے انڈیا میں Ban کروا رکھا ہے۔"

"اے بیٹا میں تو اسے دیکھ چکی ہوں بن غازی میں۔اس میں Ban کروانے کی کیا بات تھی؟ پہلی مرتبہ طلوع اسلام پر فلم بنی۔ساری دنیا کو دکھانے کے لئے۔اور اتنی لاجواب— سچ ہے۔سرسید احمد خاں نے تو سو سال پہلے کہا تھا کہ مسلمان عقل کے دشمن ہیں۔منصور بیٹے اسے دیکھ کر تو انگلینڈ میں بہت سے انگریزوں نے اسلام قبول کر لیا— اور سنو تو۔ایک پکے مسلمان ڈائریکٹر نے اسے بنایا۔نہ اس میں تمہارے پروفٹ دکھلائے گئے نہ ان کے چاروں کیلف۔آواز تک کی نمائندگی تو کی نہیں گئی پروفٹ محمد کی۔علمائے ازہر نے اس فلم کی تعریفیں——"

"کی ہوں گی۔یہاں تو اس پکچر کو دیکھے بغیر اردو اخباروں نے اس کے خلاف جوشیلے ایڈیٹوریل لکھے۔نمائش سے پہلے ہی Ban کروا دیا۔اب ہم کس کی بات کے دیے روئیں۔" منصور نے جواب دیا۔

"حضرت ابو طالبؓ، حضرت حمزہؓ اور حضرت بلالؓ کو تو دکھلایا ہے۔" عنبر نے اعتراض کیا۔اونٹنی تو دکھلائی ہے فلم میں آنحضرت کی۔

"اونٹنی؟ مسلمان مصوروں نے تو براق کی انگنت تصویریں بنا ڈالیں۔" عندلیب بانو فوراً اٹھ کر اسٹوڈیو میں گئیں وہاں چند منٹ کھٹر پٹر کیا کیں۔

اسلامک آرٹ پر دو ضخیم کتابیں اٹھائے واپس آئیں۔

طویل سنہری زنجیر والی عینک ناک پر جمائی۔ورق گردانی شروع کی۔

''چھوڑیئے امی۔ منصور میوزک سننا چاہتا ہے۔''
قصص الانبیا، معراج نامہ، سب میں آدم تا محمدؐ پیغمبروں کی باضابطہ صورت گری موجود۔ بغداد اسکول— یہ دیکھو اور دیکھو— خمسہ نظامی— اور یہ رسول اللہ ﷺ براق پر سوار— جنت کا منظر، جبرئیل، شتر سوار حوریں— ''جوش کے ساتھ دوسرا ورق— ''یہ شاہرخ مرزا کی فرمائش پر معراج نامہ مصور۔ یہ نوائی کی الجواہر میں رسول اللہ ﷺ معہ صحابہ اور حضرت بلالؓ''
اور یہ لو— رشید الدین کی جامع التواریخ — انبیا اور رسول اللہؐ کے آٹھ پوٹریٹ معہ حضرت ابو بکرؓ — سلطان مراد دوئم کا زبدۃ التواریخ — اور سلسلہ نامہ — سولھویں صدی— میوزیم آف ٹرکش آرٹ — استانبول— صفویہ ایران میں اس قسم کی تصویریں بنائی گئیں تو تعجب نہیں — ایران میں آج بھی گھر گھر رسول خدا ﷺ اور حضرت علیؓ کی تصاویر نظر آتی ہیں مگر عثمانیوں کا ترکی! نقاب پوشی کی روایت ترک مصوروں نے شروع کی۔ سلطان احمد اول کا دور، فالنامہ، مصور قلندر، چھتیس تصاویر۔
''یہ دیکھو، رسول خداؐ اور حضرت خدیجہؓ کی پہلی ملاقات۔ درمیان میں حضرت جبرئیل— ''مسز بیگ نے ٹرکش آرٹ کی ایک اور ضخیم کتاب کھولی— ''چودھویں صدی کے ایک نابینا ترک کی حیات نبوی— سلطان مراد سوئم کے حکم سے مصور کی گئی۔ سنی اسلام کے روحانی پیشوا خلیفۃ المسلمین کے حکم سے۔''
''یعنی علمائے دین اس تصویر کشی کے مخالف نہ تھے۔'' منصور نے کہا۔
''ایسا ہی معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ سیرۃ النبی کو ہر عثمانی سلطان کے عہد میں السٹریٹ کیا گیا— مراد سوئم والی کتاب میں آٹھ سو چودہ تصویریں ہیں— عمل احمد نور بن مصطفیٰ— چھ جلدوں میں— اب تم کو احمد نور کے دو بے حد خوبصورت Miniatures دکھلاتی ہوں— آغاز نبوت— یہ دیکھو— پروفٹ آف اسلام— دائیں طرف بی بی خدیجہؓ — بائیں طرف نوعمر علیؓ۔''

"حضرت علیؑ روئے مبارک پر نقاب نہیں ہے۔" منصور نے ریمارک کیا۔

"ان تصویروں کے ڈیکور اور رنگوں کی اپنی سمبلزم ہے۔ یہ تینوں ہاتھ باندھے ایک صف میں کھڑے نماز پڑھ رہے ہیں کیوں کہ خدیجہؓ اور علیؑ اولین ایمان لانے والوں میں سے ہیں۔ حضرت خدیجہؓ کا نیلا لباس پاکیزگی کی علامت۔"

"لباس تینوں کے ترکی حضرت علیؑ کا لبادہ سبز——"

" لکھتے ہیں سبز رنگ اس چیز کا مظہر ہے کہ علیؑ بڑے ہو کے قرآن شریف کی Mystical تفسیر کرنے والے ہیں۔ دریچے کے باہر سنہرے آسمان کے نیچے آڑو کے گلابی شگوفے عشق الٰہی کے آغاز کا سنبل۔ بادام کی سفید کلیاں حکمت قرآن کے Kernel"

"بہت باریک نکتہ ہے—" منصور نے کہا

" جنت سے آئی ہوئی ندی باہر باغ سے گزر رہی ہے۔ گویا رحمت خداوندی— دیوار پہ تلوار کا نشان انسان کے دل کو اپنی محبت سے گھائل کرنے والی سیف اللہ—"

"سبحان اللہ!"

" گلابی قالین اور کاسنی دیوار پر ستاروں کے Pattern مومنوں کی روحیں!۔ لکھا ہے قرآن میں معرفت الٰہی کو روشن ستارے سے تشبیہ دی گئی ہے۔"

"اب ایک اداس منظر اور اس کی سمبلزم— رسول خداؐ کی وفات— سرہانے نقاب پوش فاطمہؓ— سر پر شعلہ نور۔ سرخ پوشاک ان کے خوں بار دل کی ترجمان— آنکھوں پر رومال رکھے علیؑ گریہ فرما رہے ہیں۔ حسنؑ حسینؑ دوزانو بیٹھے رو رہے ہیں— در و دیوار پر بنے آڑے ترچھے غیر واضح خطوط ماحول کے الم اور دلوں پر صدمے کے گہرے اثر کی علامت۔"

گویا الیکٹرو کارڈیو گرام کی لکیریں— کمال ہے'' منصور نے متحیر آواز میں کہا۔

''کمرے کے باہر دھندلا آسمان— دریچے کے شیشوں پر بارش کی بوندیں آنسوؤں کی طرح بہہ رہی ہیں—'' مسز بیگ نے کتاب بند کی۔ ''سعدی اور جامی وغیرہ کو السٹریٹ کرنے کے لئے بھی بے شمار انبیا کی تصویریں بنائی گئیں۔ ترک، ایرانی اور مغل مصوروں نے مشہور صوفیا کے پوٹریٹ—''

''امی اب مجھے کچھ عرض کرنے کی اجازت ہے؟'' عنبریں نے اٹھتے ہوئے کہا۔

'' مذہبی مصوری اسلامک آرٹ کی غالب روایت نہیں۔ مسلمانوں کی اکثریت اس کے خلاف ہے۔ تو بس ختم ہوئی بات۔ چھوڑیئے اس قصے کو۔ مسلمان بت شکنی کے لئے بدنام ہیں مگر ایک بار آپ نے خود ہی بتلایا تھا کہ شروع کے عیسائیوں نے بت شکنی کے جوش میں یونان وروم کے بہترین مجسمے توڑ ڈالے۔ بازنطیم کے پادریوں نے بہت لڑائی جھگڑے کے بعد فیصلہ کیا کہ ان پڑھ عوام کو جیزس کے متعلق سمجھانے کے لئے تصویریں بنائی جائیں— مسلمان علماء نے اس قسم کا کوئی فیصلہ نہیں کیا۔ چلئے اب کھانا کھائیں۔''

مجھے اس سلسلے میں اپنی طرف سے کچھ نہیں لکھنا ہے۔ بنیاد پرستی برابر زد میں آتی رہتی ہے۔ سچائیاں مختلف خانے میں رکھی جاسکتی ہیں— ایک ہی سچائی کے کئی روپ ہوسکتے ہیں، ایمان کی باتیں الگ کیجئے تو جینے کی روش ایک سی نہیں ہوتی بلکہ عقیدے سے وابستہ کئی مرحلے ایسے ہیں جہاں اتفاق نہیں ہوتا۔ اسلام تو خیر کھلا ہوا مذہب ہے لیکن بہت سے مذاہب ایسے ہیں جو اپنی پیچیدگی کے باعث تعبیرات کی زد میں رہتے ہیں۔ انکار اور اقرار کا پہلو آمنے سامنے ہوتا ہے۔ تاویلات کا سلسلہ قائم ہوتا ہے نئی ڈگر بنتی ہے اور تصورات کے سانچے ڈھلتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر ایک جگہ ہری شنکر اور گوتم کا مکالمہ درج کرتی ہیں:-

''تم کون ہو بھائی؟'' نیچے سے کسی نے پوچھا

"میں ہوں۔" گوتم نے لیٹے لیٹے جواب دیا

"تمہارا کیا نام ہے۔"

"میں کا کوئی نام نہیں ہوتا۔"

"تفریق کے لئے نام ضروری ہے۔"

"شراوستی کے جن پنڈتوں کے گھرانے میں پیدا ہوا وہاں دوسرے پنڈتوں سے پوچھ کر میرا نام گوتم رکھا گیا تھا۔"

"بھائی گوتم نیچے آجاؤ۔"

"تم خود اوپر کیوں نہیں آتے۔"

"اونچائی اور نیچائی محض ذہنوں کے فرق سے ہوتی ہے۔"

"ہوں"

"تمکو کیا معلوم جسے تم اونچائی سمجھ رہے ہو وہ پاتال سے بھی گہری ہے۔"

یہ پورا Discourse آج کی اصطلاح میں دریدائی ہے۔ اونچائی اور نیچائی کی Binary opposition ایک ذہنی ساخت ہے جس میں کئی نئی سمتیں سما سکتی ہیں۔ لہذا یہ صورت Stable بھی نہیں ہے۔ یعنی اونچائی کا تصور بھی فریب ہو سکتا ہے اور اونچائی پاتال سے گہری ہو سکتی ہے اس لئے کہ جغرافیائی اعتبار سے بھی کون سی جگہ کس وقت کس سطح پر ہے مجموعی طور پر یہ سمجھ میں آنے والی بات نہیں ہے۔ اور اگر سمجھ میں آ بھی جائے تو وہ آخری بات نہ ہوگی۔

صلاح الدین پرویز ایک ایسے ناول نگار ہیں جن کے یہاں مذہب ایک وسیع پس منظر میں سامنے آتا ہے۔ ایک طرف تو یہ قرآن اور حدیث اور اسلامی روایتوں سے اکتساب کرتے ہوئے اپنے ناول کی فضا ہموار کرتے ہیں تو دوسری طرف بعض حوالواں سے نئے تصورات کو بھی پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے ناول "نمرتا" کے صفحات ۱۳۶ سے ۱۳۷ مطالعہ کئے جا سکتے ہیں۔ "نمرتا" کی تعبیر جس طرح نند کشور دیوڑا کرتے ہیں، ملاحظہ ہو:-

"گھر کوئی سندر وا کیہ، کوئی سندر شبد نہیں ہوتا جس کی زمین پر اگے ہوئے ہوں دیکھے اور ان دیکھے یگوں کے شجر، گھٹا ٹوپ اندھیرے، اور ان گھٹا ٹوپ اندھیروں میں چھپے روشن راستوں والے بزرگ، عبادت گزار اور

خوبصورت جنگل جس کی چھتنار تلے شہد کا ایک ایسا دریا بہتا ہو جسے ہم اپنے ہونٹوں کی گولائیوں میں سموسکیں اور سامنتوں کے سروں میں الاپ سکیں ...... گھر صرف گھر ہوتا ہے، لکڑی سے بنا اور مٹی سے گڑھا جو بادل کے کانپنے سے سہم جاتا ہے، ہوا کے چلنے سے لڑکھڑا جاتا ہے، پانی کے بہنے سے ڈوب جاتا ہے اور آگ کے بھڑکنے سے جل جاتا ہے۔

نمرتا اور نیل کنٹھ کے ''گھر'' کی طرز پر بے شمار گھر آباد ہو چکے تھے جن میں مختلف جاتیوں کی آبادیاں تھیں (آسمان کی بادشاہی کو اپنیشدوں نے محدود کر دیا تھا) اب صرف آتما، کرم، برہم اور آواگون کے فلسفے تھے۔ آتما اور برہم کا تعلق روحانیت سے تھا لیکن یہ روحانیت دیوتاؤں کے علامتی مفہوم سے خالی تھی۔ کرم کا تعلق عمل سے تھا اور آواگون، زندگی اور موت کا قدرتی عمل— آتما اور برہم کے ایک ہونے کی دریافت نے فلسفوں کے تانے بانے کو یکسر بدل دیا۔ نمرتا اور نیل کنٹھ بھی اس انقلاب کے باعث اپنی روحانی علامتوں سے محروم ہو گئے۔ اس طرح وہ دن بیت گئے جب دیوتا آسمانوں میں چھپے رہتے تھے، بجلی کے ساتھ چمکتے تھے اور بادلوں کے ساتھ گرجتے اور برستے تھے— جب نمرتا ''سویتار، اُشا اور ارنیانی'' تھی اور نیل کنٹھ ''شو'' تھا— اب دونوں کو اس روحانی طاقت کا علم ہو چکا تھا جو ان کے اندر موجود تھی۔ اب انسان اپنے دیوتاؤں کو راضی رکھنے کے لئے قربان گاہ تک جانے کی ضرورت محسوس نہ کرتے تھے۔ قربانی اور یگیہ کی جگہ علم و عرفان اور باطنی فہم و ادراک نے لے لی تھی۔''

''نمرتا'' کا منتخب متن اور نقاد کی رائے سے اتنا تو اندازہ ہو ہی جاتا ہے کہ فلسفہ مذہب سے وابستہ عقیدے پر مسلسل ضرب پڑ رہی ہے۔ نئی معلومات یا تقاضے چند بنیادی فلسفیانہ نکات کو یا تو رد کرنے یا انہیں نئے سلسلے پر جوڑنے پر اصرار کرتے ہیں— یہ بات بنیاد پرستوں اور اکہری سچائیوں کے علمبردار کے لئے سخت ہیجان کا باعث ہو سکتی ہے، لیکن صورت واقعہ یہی ہے، متن سے وہی کیفیت سامنے آ رہی ہے جسے نند کشور دیوڑا نے وضاحت کے ساتھ بیان کی ہے— یہاں بھی سچائیوں کا عالم مختلف ہے—

ہندو عقیدے کی رو سے یہ باتیں کہاں پہنچتی ہیں ان کی تفصیل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن کرامات عرفان و آگہی کا حالیہ منظر نامہ کیا ہے اس کی ایک جھلک قرۃ العین حیدر کے یہاں دیکھئے۔ ان کے ناول ''چاندنی بیگم'' میں ہے:-

''جام صاحب نوانگر کرکٹ کے مشہور کھلاڑی تھے نا۔ ؟'' فیروزہ کی آواز نے سکوت منتشر کیا۔

پنکی محظوظ ہوئی۔ ''فیری۔ تمہارے سوالات لاجواب ہوتے ہیں!''

''آپ نے وہ میر محمد ماہ اور سلطان فیروز شاہ کی حکایت نہیں بتلائی۔'' ڈنکی نے یاد دلایا۔

''کرامات کے متعلق تھی۔ تم لوگوں کے ورلڈ ویو سے باہر۔''

سورج ڈوبا۔ مدھم کرنوں میں زیارت گاہ مزید چند لمحات تک دمکتی رہی۔ وکی میاں کہنے لگے۔ ''جس مقام پر صدیوں تلک محض عبادت کی جاوے وہاں کی ٹون مختلف سی ہو جاتی ہے۔ اسے الڈوس ہکسلے وائٹ میجک کہتا ہے۔ یہ جگہ خالص خامشی کا ایک جزیرہ سا نہیں ہے؟''

نمائش گاہ یہاں سے کچھ فاصلے پر ہے اور زیادہ لوگ ادھر آتے نہیں،'' پنکی نے ڈنکی سے سرگوشی کی۔

فلی ہنوز رومال سے سر ڈھانپے بغور سن رہا تھا۔

''قدیم مسجدیں اور قدم رسول کی زیارت گاہیں۔'' وہ کہتے رہے۔ ''قصبات میں بھی ایک عجیب کیفیت اپنے اندر رکھتی ہیں۔ پری کتھا ایسی۔ سایہ دار کہنہ درختوں اور ہرے کھیتوں میں گھری۔ اندر خنک رنگین چٹائیوں پر بیٹھے نمازی، نیلگوں حوض، اوپر کھرنی اور مولسری کی سرسراتی ڈالیاں۔ گویا شیشہ پانی ندی کی سطح پر ماورائی تصورات کا عکس۔''

''شیشہ پانی۔ !پنکی نے گھڑی دیکھی'' راتوں رات ہی ادھر نکل لیں'' یہ بے مایہ، بے علم خلقت'' ماموں نے میلے کی سمت اشارہ کیا۔ اس مخفی جہت کو چھو لیتی ہے۔''

میں بھی چھو لیتا ہوں انکل؟ فلی نے اشتیاق سے پوچھا۔

"ہم کیوں کٹ گئے؟ فیروزہ نے سوال کیا۔
مکمل طور پر نہیں۔ مجھے یقین ہے تمہاری ہڑدنگی جنریشن کم از کم لمحاتی طور پر اس کائنات سے ایک رابطہ سا محسوس کر سکتی ہے۔"
"احساس تشخص کے لحاظ سے یقیناً، تخلیقی تخیل کے وسیلے سے شاید۔ لیکن جسے آپ وجدان، عرفان وغیرہ کہتے ہیں اس کے ذریعے — مجھے افسوس ہے کہ — نہیں!!" فیروزہ نے جواب دیا اور آم کے ہرے پتے پر رینگتے چونٹے پر نظریں جمائیں۔ برابر کے میدان میں تماشہ گاہ جگمگا اٹھی۔ سرکس اور کارنیوال کے تنبو، مداریوں کے ٹانڈے، تماشہ گروں کی خیمہ گاہ۔"

گویا آج کا جنریشن ہڑدنگی ہے جو وجدان اور عرفان وغیرہ سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا۔ وہ اس کائنات کو احساس تشخص کے لحاظ سے مربوط کر سکتا ہے یا پھر تخلیقی ذہن سے لیکن وجدان یا عرفان اور کائنات کے کسی مسئلہ کو حل کرنا نہیں جانتا۔

صلاح الدین پرویز کے ناول "سارے دن کا تھکا ہوا پرش" میں ہماری تہذیب کے کتنے ہی رخ بکھرے پڑے ہیں۔ ایک جگہ انہوں نے قدیم ہندوستانی فکر اور عورت اور اس کی شکتی سے گفتگو کی ہے۔ یہ گفتگو ہر چند کہ طوالت چاہتی ہے لیکن صلاح الدین پرویز نے انتہائی اختصار اور جامعیت سے بڑی پر کیف باتیں ہندوستان کی روایت اور عورت کے سلسلے میں لکھ ڈالی ہیں۔ وہ اقتباس ملاحظہ ہو:-

"قدیم ہندوستانی فکر کی رو سے بنیادی عنصر شکتی یعنی عورت یعنی حسن ہے جو تخلیق کائنات کا رمز ہے۔ اصل رشتہ ایک ہی ہے خلق کرنے کے پروسس کا جس کا دوسرا رخ اپنانا اور قبولنا ہے۔ یہی رشتہ پرش اور پرکرتی کا ہے۔
گناہ آلود جنس کو تقدس کا درجہ صرف ہندوستانی روایت میں داخل ہے اور تقدس بھی ایسا جو خدا یعنی آبائی باپ کا حصہ ہے۔"

یہاں کئی چیزیں بعضوں کے لئے قابل اعتراض ہو سکتی ہیں لیکن یہ بالکل صحیح ہے کہ ہندوستانی روایت میں جنس کو بڑی اہمیت دی گئی ہے اور مرد و عورت کے جنسی رشتے کو طہارت سے بھی تعبیر کیا گیا ہے گناہ و ثواب کا معاملہ الگ ہے ان کا تعلق مذہب

اور عقیدے سے ہے۔لیکن ہر مذہب میں صورتیں الگ الگ ہیں۔قدیم ہندوستان میں دیوداسیوں کی مضبوط روایت رہی تھی۔گویا پرویز عورت کے تقدس کو ہر سطح پر قبول کرنے کے لئے آمادہ نظر آتے ہیں۔اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ ان کا زرخیز ذہن اپنی ثقافت کے بیشتر پہلوؤں پر حاوی ہے۔لہٰذا محمود ہاشمی نے ان کے ناول ''آئیڈنٹیٹی کارڈ'' کے حوالے سے یہ بہت صحیح لکھا ہے کہ:-

> ''صلاح الدین پرویز نے ''آئیڈنٹیٹی کارڈ'' کے ذریعہ ہند اسلامی فکر کے بنیادی سوتوں کو اپنی نجی سائیکی اپنی سوانح اور اپنی تخلیقی فکر کا محور بنا کر ایک ایسے ناول کی تخلیق کی ہے جس میں ساتویں صدی سے لے کر آج تک یا عہد جدید تک، روحانی اور مذہبی فکر کے بنیادی سرچشمے پہلی بار صفحہ قرطاس پر رونما ہوئے ہیں۔''

''سارا آکاش'' راجندر یادو کا ناول ہے۔اظہار عثمانی نے اس کا اردو ترجمہ شائع کر کے چھپوا دیا ہے۔معجزوں کے سلسلے میں ہمارا رویہ عقیدے سے بڑھ کر ایمان اور ایقان تک پہنچ جاتا ہے اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ Meta-narrative کا ایک حصہ ہے جو بعض کہانیوں کی بنت میں اس طرح ہوتا ہے کہ ہم ایسے تمام معجزات کو قبول کرتے رہتے ہیں جب کہ یہ کشف و کرامات لغو اور بے معنی ہوتے ہیں۔بعض مذاہب نے تو اسے واضح طور پر رد کر رکھا ہے پھر بھی انسان اپنی پریشانیوں میں ان کی طرف رجوع کرتا رہتا ہے اور اپنی بے بسی کو کم کرنے کے نام پر اضافے کا سبب بنتا ہے۔معجزاتی امور کے سلسلے میں ''سارا آکاش'' کے یہ سطور ملاحظہ ہوں:-

> ''آپ کی اس معجزاتی اور قدرتی واقعات والی بات پر مجھے ایک بات یاد آ گئی۔'' سریش بھائی نے ذرا مسکرا کر کہا'' پتہ نہیں یہ کہاں تک ٹھیک ہے،لیکن میں نے اسے سوامی وویکا نند ہی کے حوالے سے سنا ہے۔کہتے ہیں کہ ایک بار کہیں جاتے ہوئے انہیں راستے میں ندی پار کرنے کی ضرورت آ پڑی۔پار پہنچانے والی ناؤ دوسرے کنارے گئی ہوئی تھی۔سوامی جی بیٹھ کر راہ دیکھنے لگے کہ ادھر سے ناؤ لوٹے تو ندی پار کریں۔تبھی ایک مہاتما بھی وہاں آ پہنچے۔تعارف ہوا۔مہاتما جی کو جب پتہ چلا کہ سوامی جی ناؤ کا انتظار کر رہے ہیں تو ان کا بہت مذاق اڑایا۔کہا

''اگر ایسی ایسی ذرا سی رکاوٹوں سے یوں رک کر کھڑے ہو جاؤ گے تو کیسے دنیا میں چلو گے؟ تم تو سوامی وویکا نند ہو۔ بڑے روحانی اور فلسفی استاد مانے جاتے ہو۔ ذرا سی ندی پار نہیں کر سکتے؟ دیکھو ندی یوں پار کی جاتی ہے۔'' اور مہاتما جی کھڑاؤں کھٹکھٹاتے ہوئے پانی پر چلتے چلے گئے۔ پانی کی سطح پر لمبا چکر لگا کر مہاتما جی لوٹے اور طنز کے لہجے میں بولے: ''امریکہ گھوم آنے اور تقریر کرنے سے کوئی سوامی نہیں ہو جاتا۔ اس کے لئے عبادت اور ریاضت کرنی ہوتی ہے۔'' اس مہاتما کی طاقت پر سوامی واقعی حیران تھے۔ پوچھا: ''مہاتما یہ معجزہ آپ نے کہاں اور کیسے سیکھا؟'' اپنی طاقت اور سوامی جی کی بے بسی پر مہاتما مسکرائے اور بڑے فخر سے بولے ''یہ معجزہ یوں ہی نہیں ملا۔ اس کے لئے مجھے ہمالیہ کی گپھاؤں میں تیس سال عبادت کرنی پڑی ہے۔'' مہاتما جی کی اس بات پر سوامی جی کھلکھلا کر ہنس پڑے۔ سریش بھائی نے اپنی بات درمیان میں چھوڑ کر مجھے سوال کرنے کا موقع دیا۔ اور بات سچ مچ ایسی دلچسپ تھی اور ایسی جگہ چھوڑی گئی تھی کہ میرے منہ سے اپنے آپ نکل گیا ''کیوں؟ اس میں ہنسنے کی کیا بات ہے؟''

''وہی تو سوامی جی نے کہا'' وہ بولے ''مہاتما آپ کی اس کرامت پر میں سچ مچ حیران ہوں لیکن محترم ندی پار کرنے کا کام دو پیسے میں ہو سکتا ہے۔ اس کے لئے آپ نے اپنی زندگی کے تیس سال برباد کر دئے۔ دو پیسے کے کام کے لئے ایسے تیس سال جو کبھی آپ کو واپس نہیں ملیں گے۔ تیس سال آپ نے اسے حاصل کرنے میں لگائے اور زندگی کے باقی دن آپ اس عمل یا کرامات کو دکھانے میں لگائیں گے۔ زندگی بھر ندیاں پار کریں گے اور لوگوں کی عقیدت لوٹیں گے۔ کیا یہ تیس سال آپ مخلوق کی فلاح و بہبود کے کسی کام میں لگا نہیں سکتے تھے؟ کوئی دوا ہی تلاش کرتے جس سے لوگوں کو کسی مرض سے نجات ملتی۔'' اپنی بات ختم کر کے بھائی بولے ''میں نہیں جانتا واقعہ سچ ہے یا جھوٹ، لیکن اس سچائی سے ہم انکار نہیں کر سکتے کہ آدمی بھوک اور مرض میں تڑپ تڑپ کر مرتا رہا اور

آپ کی ہندوستانی تہذیب وتمدن نام نہاد انسانی فلاح و بہبود کا راگ الاپتی رہی۔عورت اور شودر (نیچی ذات) کے کباب بھون بھون کر کھاتے ہوئے ہم لوگ انسانی برابری کے نعرے لگاتے رہے، چیونٹی اور ہاتھی میں تو ہم نے قدرت کو دیکھا لیکن شمبوک اور سیتا کو زندہ مخلوق نہیں سمجھ پائے۔ان پر ہم نے کیا کیا ظلم نہیں کیے؟''

راجندر یادو نے بڑی دانشوری سے کرامات کے تمام تر مقاصد اور فوائد کو بیک جنبش قلم رد کر دیا ہے۔موصوف نے اس کا اظہار کیا ہے کہ وہ وقت جو کرامات پر قدرت کے لئے صرف کئے گئے کیوں نہ انسانی ہمدردی اور بھلائی کے لئے خرچ کئے جائیں۔ مہاتما اور سوامی کی باتیں ایسے تمام عقیدوں اور اسی قبیل کے دوسرے عقیدوں کے لئے مثالی ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہ مکالمہ ایک مابعد جدید Discourse ہے جس میں انسان کی خوشیوں کو پراسرار کیفیتوں سے نبرد آزما ہونے کی سبیل پیدا کرتا ہے۔اس میں جس قسم کا وِٹ اور ہیومر ہے وہ دیدنی ہے۔آئرنی کی بھی ایک کیفیت پیدا کی گئی ہے۔راجندر یادو کی انسان دوستی زندگی کو خوشگوار بنانے کی طرف لے جاتی ہے۔اور ایسے تمام رموز سے الگ کرتی ہے جو انسان کو بھول بھلیوں میں گرفتار کر کے حقیقی جد و جہد سے دور کرنے کی وجہ بنتے ہیں۔ظاہر ہے آدمی ہر روز بھوک کا شکار ہے۔مختلف قسم کے امراض میں مبتلا ہو کر تڑپتا رہتا ہے ایسی صورت میں ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے مداوا کی تدبیریں کی جائیں جن میں ایسے تعبیرات نہ ہوں جو صرف تخیل اور رومانی ترنگ پر مبنی ہوں۔ راجندر یادو نے عورت اور شودر کے ساتھ جو سلوک ہوتا رہا ہے اس کی طرف بھی اشارے کئے ہیں۔ظاہر ہے یہ ایک منفی صورت ہے جس سے انسان کو نجات پانا ہی ہے اور جس پر مابعد جدیدیت پیہم اصرار کرتی ہے۔ ہندو مذہب یا عقیدے میں ضمیات کا ایک بہت بڑا ذخیرہ ہے۔اگر ہم راجندر یادو کی باتیں یاد رکھیں تو مندرجہ ذیل اقتباس پر گفتگو کرنا آسان ہوگا اس لئے کہ ایسے تمام رموز اور علائم بہر طور تخیل کی پیداوار ہیں اور انسانی فطرت کے ساتھی بن گئے ہیں۔انسان کا دماغ تصورات کی دنیا میں کھویا رہتا ہے اور اپنے ارد گرد اقتدار اور طاقتوں کو تلاش کرتا رہتا ہے۔ ہر چند کہ ایسی طاقتیں چونکہ اس کی سائیکی کا حصہ ہو جاتی ہیں اس لئے اس سے نبرد آزما بھی نہیں ہوتا اور طرح طرح کے وسیلے پیدا کر لیتا ہے۔شموئل احمد کے ناولٹ کے یہ جملے قابل مطالعہ ہیں:۔

"ہر طرف جل تھل تھا۔ برہما اور وشنو بچ گئے۔ سرشٹی کی استھاپنا پھر ہوئی تھی۔ دونوں تکرار میں الجھ گئے ہم بڑے کہ تم بڑے...... فیصلہ کچھ نہیں ہوا! تب آ کاش وانی ہوئی اور ایک جیوتی لنگ پرکٹ ہوا کہ اس کا جو انت دیکھے وہی بڑا۔ ہزاروں سال بیت گئے کسی کو انت نہیں دکھا۔ برہما ہار ماننے والے نہیں تھے۔ کام دھنیو کو چپکے سے راضی کیا۔ تینوں پھول کنیکی، جیا بندھوں کو بھی گواہ بنایا اور وشنو سے بولے...... میں نے جیوتی لنگ کا انت دیکھ لیا۔ گواہوں نے حامی بھر دی۔ تبھی آ کاش وانی ہوئی۔ برہما جی کا پول کھلا۔ اس لئے برہما کی پوجا ہر جگہ نہیں ہوتی۔ تینوں پھول بھی شیو کو نہیں چڑھتے۔ کام دھنیو کا منہ بھی اسی سمئے اپوتر گھوشت ہوا۔ برہما نے ایشور ہونے کا دعویٰ چھوڑا۔ وشنو نے بھی ایشور ہونے کا دعویٰ چھوڑا۔ دونوں نے سویکار کیا کہ ایشور ہی جیوتی لنگ ہے۔ تب ایک جیوتی پرکٹ ہوئی اور گوری شنکر کے درشن ہوئے۔ برہما جی کو پشکر میں پوجے جانے کا وردان ملا۔ برہما اور وشنو کی ارادھنا چلتی رہی۔ پنچ مکھی شیو آٹھ ہاتھوں میں جپئے مالا اور امرت سے بھرا کمنڈل لئے پرکٹ ہوئے۔ برہما اور سرشٹی رچنا اور وشنو کو سرشٹی پالن کا اپدیش ملا۔ پنچ موکھی شیو خود جیوتی لنگ بن کر پشو پتی ناتھ کے روپ میں استھاپت ہو گئے۔"

محسوس کیا جا سکتا ہے کہ یہاں برہما اور وشنو عظمت کے لئے ایک دوسرے سے برسر پیکار ہیں۔ ہزاروں سال بیتنے کے بعد بھی اختتام کا کوئی پہلو سامنے نہیں آیا۔ برہما جی کا پول بھی کھلتا ہے اور اس کے بعد برہما اور وشنو دونوں ہی ایشور ہونے کا دعویٰ ترک کر دیتے ہیں۔ اس طرح کے امور ہمیشہ ذہن کو متحرک کر دیتے ہیں اور ایک رومانی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ مجھے یہاں اس سے بحث نہیں ہے کہ ہندو دھرم میں ایسے واقعات کی کیا اہمیت ہے نہ مجھے ان کی تکذیب کرنی ہے لیکن اتنا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ انسانی ذہن ہمیشہ تخیل کی ترنگ میں ہوتا ہے خصوصاً اس وقت جب وہ اپنے ماحول اور فضا سے ناآسودہ ہوتا ہے۔ یہ ناآسودگی اختراعی کیفیتوں سے دوچار کر دیتی ہے نتیجے میں ایک پورا طلسماتی سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت انہیں وجوہ کی بنا پر منبع کے تلاش سے پرہیز کرتی ہے اور Origin کے بھول بھلیوں میں گم ہونا نہیں چاہتی۔

محسوس کیا جا سکتا ہے کہ یہ سارے اقتباسات Meta-Narrative یا مہابیانیہ کی شکل میں آئے ہیں۔ جسے ہم روحانیت کا سفر کہتے ہیں اور جو ایک سچائی کی طرح ہمارے آمنے سامنے ہوتا ہے۔ اس کی لازماً طور پر تکذیب ہوتی نظر آ رہی ہے۔ مابعد جدیدیت اکہری سچائیوں کو تسلیم نہیں کرتی اور زندگی کو چھوٹے چھوٹے خانوں میں بانٹ کر اس کے جلوے سے آشنا ہونا چاہتی ہے لیکن بنیادی ماورائی تصورات اس کی زد میں آ جاتے ہیں۔ اب تک جن ناولوں سے اقتباسات پیش کئے جا چکے ہیں اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کرداروں کے حوالوں سے ناول نگار کیا کہنا چاہتے ہیں یا جو سچوئیشن پیدا کی ہے اس سے کیا صورت ابھرتی ہے۔ بات واضح ہے کہ مرکزی تصور کی طرف سے گریز کے امکانات آج کچھ زیادہ ہی ابھر گئے ہیں اور وہ تری کیفیتیں جنہیں ہم وجدان، آگہی، عرفان وغیرہ سے تعبیر کرتے تھے ان کے رد کی کوشش کی جا رہی ہے۔ انسان کی ذاتی زندگی مختلف ہو سکتی ہے اور اس میں اختلاف رائے کا بھی پہلو نکلتا ہی ہے لیکن اگر ایسے امور سے سکون کی کوئی سبیل نکلتی ہے تو وہ بھی قابل لحاظ ہو سکتی ہے، بشرطیکہ ان سے جنگ و جدال کی کیفیت پیدا نہ ہو، جو بدقسمتی سے ہوتی رہتی ہے۔

مابعد جدید صورت حال میں قبولیت یا Acceptability ایک اہم پہلو ہے۔ بدلتے ہوئے حالات پر نگاہ رکھنا اور پھر جہاں تک ممکن ہو سکے ان کے ساتھ چلنا اس کا شعار ہے۔ لہٰذا ایک طرف تو Roots کی تلاش میں مابعد جدیدیت رخنہ نہیں ڈالتی ساتھ ہی ساتھ نئے آفاق سے رشتہ رکھنا بھی اس کا نصب العین ہے۔ ہندوستان کی تقسیم اور پاکستان کے قیام کے بعد مسلمان اور ہندو دونوں بدترین حالات سے گزرے پاکستانی علاقے کے ہندو ہجرت کر کے ہندوستان کے حصے کی طرف سفر کرنے لگے تو مسلمانوں کا خصوصاً Elite طبقہ ہجرت پر مجبور ہوا اور اس لمحہ پر بہت کچھ لکھا گیا۔ فکشن میں تو ہجرت کے کرب کو جس طرح سمیٹا گیا ہے اس کی مثال ملنا دشوار ہے۔

عبدالصمد کا ناول ''دو گز زمین'' اس المیہ کی ایک موثر تصویر پیش کرتا ہے۔ لیکن مابعد جدید صورت وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں وطن اور زمین سے محبت کے باوجود حالات سے سمجھوتا کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پہلے یہ اقتباس دیکھئے:-

''اماں، ہم لوگوں کے پاس اتنے کھیت ہیں، باغات ہیں، لیکن دیکھنے والا کوئی نہیں''

کیا کریں بیٹا تم لوگ پردیس چلے گئے، وسیم اور شمیم گھر پر رہتے نہیں۔ بڑے دولہا سب دیکھتے تھے، سو اب انہیں فرصت ہی نہیں ملتی۔"

"غلہ، پھل وغیرہ آ جاتے ہیں؟"

"جو پٹواری جی بھجوا دیتے ہیں ہم لوگ لے لیتے ہیں۔ کچھ پتہ نہیں کہ کتنا پیدا ہوتا ہے، کتنا ضائع ہوتا ہے۔"

ایک خرابی ہے اماں — ہم لوگوں کے کھیت ایک جگہ پر نہیں ہیں، پھیلے ہوئے ہیں، ایک جگہ پر رہتے تو کھیتی کرنے میں بھی آسانی ہوتی۔"

"وہ تو کہو کہ نوکر چاکر، جن مزدور تمہارے ابا کے زمانے کے ہیں۔ ایمان دار لوگ ہیں، اپنوں کی طرح دیکھتے ہیں۔"

"اماں میری مانئے تو ایک کام کیجئے۔ جو کھیت پھیلے ہوئے ہیں انہیں بیچ دیجئے اور پیسے بینک میں رکھوا دیجئے۔ اس سے بہنوں کی شادیاں بھی ہو جائیں گی اور کھیتی کرنے میں بھی آسانی ہوگی۔"

"بیٹا زمین بیچنا شریفوں کا شیوہ نہیں اور پھر یہ سب زمینیں تو خاندانی ہیں۔"

'اماں، زمانہ بہت بدل چکا ہے۔ ہر چیز بدل رہی ہے۔ زمینداری نہیں رہی، وہ بات ہی نہیں رہی۔"

"پھر بھی بیٹا زمین تو ماں کی طرح ہوتی ہے نا۔"

"'مسلمان اس عقیدے کو نہیں مانتا۔ وہ جہاں جاتا ہے وہیں کی زمین کو اپنا لیتا ہے، وہی اس کا وطن بن جاتا ہے اور پھر اماں، یہ زمین رہنے والی بھی نہیں۔ ہندو حکومت جس طرح سے چھوٹے لوگوں کو سر چڑھا رہی ہے دیکھئے گا، یہ چیز ایک دن رنگ لائے گی، یہ چھوٹے لوگ ایک دن حکومت پر بھی قبضہ کر لیں گے۔"

"بیٹا یہ کون نئی بات ہے۔ زمانہ جب بھی کروٹ لیتا ہے تو چھوٹی کنکری اوپر آ جاتی ہے اور بڑی کنکری نیچے بیٹھ جاتی ہے — لیکن میرا دل گوارہ نہیں کرتا کہ زمین بیچ دوں۔"

"اماں زمین سے محبت ایمان کی علامت نہیں — اور پھر اماں، میں چاہتا

ہوں کہ زمین بیچ کے کچھ روپے پاکستان لے جاؤں، وہاں مجھے اس کی بڑی ضرورت ہے۔''

بی بی صاحبہ یک لخت چپ ہوگئیں۔ایسا لگنے لگا جیسے وہ اپنی دی ہوئی دلیلوں پر خود ہی شرمندہ ہوگئی ہوں۔ کچھ دیر کے بعد انہوں نے کہا۔

''بیٹا یہ زمین تمہارے ابا کی ہے، تم لوگوں کی ہے، تم لوگوں کے کام نہ آئی تو پھر کس کام کی، تم شوق سے ان سے روپے حاصل کر کے لے جاؤ۔''

ماں بیٹے کا یہ مکالمہ پوری فضا روشن کر دیتا ہے۔ ماں کو زمین سے جڑے رہنے اور اس کی حرمت کا شدید احساس ہے، اسے گوارہ نہیں ہے کہ یہ وراثت ہاتھ سے نکل جائے۔ بیٹا حالات کے شکنجے میں ہے، اسے پیسے کی ضرورت ہے زمین اور عقیدے کی بحث بھی اسلامی نقطہ نظر سے ضمنی طور پر آتی ہے لیکن ماں کا بیٹے کے اصرار کے آگے سپر ڈالنا دراصل نئے حالات کا تقاضہ ہے۔ مابعد جدیدیت ایسے Adjustment کی نفی نہیں کرتی بلکہ زندگی کو خوشگوار بنانے کے لئے گہری اور فطری بنیادوں پر ضرب بھی لگاتی ہے۔عبدالصمد کے ناول کا یہ حصہ ایسے ہی مزاج کی عکاسی کر رہا ہے۔

''فائر ایریا'' الیاس احمد گدی کا ناول ہے۔اس پر ساہتیہ اکادمی کا انعام مل چکا ہے۔ یہ ناول کوئلہ مزدوروں کی داستان زندگی ہے جن کی زندگی ہر لمحہ موت وحیات کے بیچ لٹکتی رہتی ہے۔ چھوٹا ناگپور کے پس منظر میں لکھا ہوا یہ ناول مزدوروں کے ساتھ ساتھ لیڈروں کی بھی زندگی اور فکر کے سلسلے میں بہت کچھ اظہار کرتا ہے۔ کولکری کے مالک ایجنٹ، یونین اور اس کے لیڈر، مزدوروں کا پیہم استحصال، ان کی زندگی کے پیچ وخم، قتل و غارت گری وغیرہ اس ناول کے موضوعات ہیں۔ لیکن بنیادی نکتہ یہ ہے کہ جو ادارے اس کام کے لئے وقف ہیں وہ یہ کام نہیں کرتے اور ہمیشہ بکاؤ مال ہوتے ہیں۔ انہیں خریدا جا سکتا ہے۔ مزدور جن پر اعتماد کرتا ہے وہی اس کی پیٹھ پر چھرا بھونکتے ہیں گویا ادارے نام نہاد ہوگئے ہیں اور ان کا وزن ووقار ختم ہوگیا ہے۔ایسی صورت میں مزدور کا حال، ماضی، مستقبل سبھی تاریک رہتا ہے اور وہ مقروض مر جاتے ہیں یا کانوں ہی میں کسی حادثے کا شکار ہو کر دفن ہو جاتے ہیں۔ ان کی لاش تک نہیں ملتی۔ جدید تر طریق اظہار میں اسے مابعد جدید صورت بھی کہہ سکتے ہیں اس لئے کہ جن اداروں پر بھروسہ ہوتا ہے وہ ادارے مدد اور راحت پہنچانے کے بجائے استحصال شروع کر دیتے ہیں۔

مابعد جدیدیت اس صورت کو خوب سمجھتی ہے۔ اسی لئے اداروں پر اس کا اعتبار اب قائم نہیں ہے اور انہیں شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔

''فائر ایریا'' میں ابتدائیہ کے عنوان سے خود ناول نگار کی وضاحت ہے کہ

(۱) ''جب انگریزوں نے ہندوستان کے سونے چاندی کے ذخیروں کو جہازوں میں بھر کر یورپ پہنچا دیا۔ پھر کچے مال کی کھیپ کی کھیپ بھیجنی شروع کی روئی، غلہ، قیمتی لکڑیاں اور دوسری اشیا جس سے یورپ میں صنعتی انقلاب رونما ہوا تب انہیں زیر زمین دولت کی بھی تلاش ہوئی۔ چنانچہ جگہ جگہ کی کھدائی کے بعد پتہ چلا کہ چھوٹا ناگ پور کا سطح مرتفع معدنیات کا مخزن ہے۔ زمین کے ذرا ہی اندر پتھروں کی ایک آدھ پرت کے بعد کوئلے کی موٹی پرتیں موجود ہیں یہ پرتیں جسے سیم کہا جاتا ہے۔ کہیں کہیں سینکڑوں فٹ موٹی تھیں۔ یہ بے اندازہ دولت تھی۔ یہ ایک دوسرا بڑا خزانہ۔ چنانچہ انگریزوں نے ان کوئلوں کے نکالنے کا انتظام کیا۔ چھوٹی چھوٹی کمپنیاں بنائیں۔ ایسٹ انڈیا کول کمپنی، ٹرنر موریسن اینڈ کمپنی، بڈ اینڈ کمپنی اور یہ کالا سونا آہستہ آہستہ زمین سے باہر نکالا جانے لگا۔

بنجر زمین کوڑیوں کے بھاؤ بکی اور سونا اگلنے لگی مگر وہ لوگ جو زمین کے مالک تھے یا ان زمینوں پر آباد تھے انہیں کچھ نہ ملا سوائے اس شدید مشقت کے جوان کی روٹی کا واحد ذریعہ بنی۔''

(۲) ''وہائٹ صاحب تو خیر بڑا آدمی ہے۔ بڑی کوئلری کا ایجنٹ ہے۔ چھوٹی چھوٹی کوئلریوں کے مالک بھی چاہیں تو پورے کول فلڈ کو شراب میں نہلا سکتے ہیں۔ پیسے کی فراوانی کا وہ عالم ہے کہ خود ان مالکوں کو اچھی طرح معلوم نہیں ہوتا کہ کتنا پیسہ آ رہا ہے۔ ایک ایک کوئیلری مالک چار چار پانچ پانچ گاڑیاں رکھتا ہے۔ کئی کئی بنگلے، مکان، شراب اور عیاشی پر روپیہ پانی کی طرح بہاتا ہے۔ مگر اس ساری دولت میں مزدور کا حصہ صرف چار روپیہ آٹھ آنہ یومیہ ہے۔ دن بھر پتھروں سے جوجھنے والے زمین کے سینکڑوں بلکہ ہزاروں فٹ نیچے گہری سرنگوں سے کالا سونا

نکالنے والے ادھ ننگے مزدور جب باہر آتے ہیں تو پسینے سے بھیگے ہوئے جسموں پر کوئلے کے ذرات ایسے چپٹے ہوتے ہیں کہ اگر کوئی نیا آدمی دیکھ لے تو انہیں آدمی ماننے سے انکار کر دے...... سیاہ فام بھوت...... صرف آنکھیں اور دانت سفید دکھائی دیتے ہیں۔ تھکے ہارے ٹوٹے ہوئے یہ لوگ اپنے دھوڑوں کے آگے ہانڈیوں میں ابالے چاول کو کبھی دال اور کبھی پیاز کے ساتھ اپنے اندر کے جہنم میں انڈیل لیتے ہیں۔ غیر انسانی مشقت کو قابل برداشت بنانے کے لئے شراب پیتے ہیں۔ مہوے کی کچی شراب یا اسپرٹ کی شراب انہیں اندر اندر نوچتی ہے جھنجھوڑتی ہے، بیمار کر دیتی ہے، یہ کھانستے ہیں، خون تھوکتے ہیں اور قرض کے لئے سود خوروں کے اس جال میں پھنس جاتے ہیں جو ان کے چاروں طرف تنا ہوتا ہے۔ ہر ہفتہ تنخواہ کی کھڑکی کے سامنے یہ سود خور موت کے فرشتوں کی طرح کھڑے ہوتے ہیں جیسے ہی تنخواہ ملتی ہے ان کے ہاتھ سے نوٹ ایسے جھپٹ لیتے ہیں جیسے چیل بچوں کے ہاتھوں سے دونا اچک لیتا ہے۔

عجیب دنیا ہے یہ۔ مالک دولت سے اندھا ہو رہا ہے۔ لیڈر اپنا حصہ لے کر عیش کر رہا ہے۔ ٹھیکہ دار من مانی قیمت وصول کر کے لاکھوں میں کھیل رہے ہیں۔ مائننگ کا عملہ رشوت کے روپیوں سے آسودہ حال ہے۔ صرف مزدور...... بس صرف مزدور ہے جس کو نہ اپنے پسینے کی قیمت ملتی ہے اور نہ اپنے تھوکے ہوئے خون کا معاوضہ۔''

پہلا اقتباس دیکھئے انگریزوں نے جس طرح حکمراں بن کر ہندوستانی دولت کو ہتھیانے کی کوشش کی ہے اور استحصال کی شدت اور بھی بڑھ جاتی ہے جب وہ اپنے یہاں فاضل مال ہندوستان میں بھیج کر مزید روپے کمانے کا جتن روا رکھتا ہے۔ حکمرانوں کے اس عمل کو استحصال کے علاوہ کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اس لئے بھی کہ ان کی نگاہ میں ہندوستان کی ترقی کے پس پشت ان کی اپنی ضرورتیں اور غایت چھپی ہوئی ہے۔ جسے وہ ترقی کا نام دے کر ہندوستانیوں کو فریب میں مبتلا کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ایسے ہی مسائل سے ایڈورڈ سعید اور دوسرے دانشور اور فنکار جوجھ رہے ہیں۔

ٹھیک ہے الیاس احمد گدی کو ایڈورڈ سعید، بھابھا یا گائیتری کے نظریات کی خبر نہیں لیکن انگریزی حکمراں کے استحصال کی کیفیتوں کو وہ خوب سمجھتے تھے۔ ان کے تجربے اور مشاہدے میں انگریزوں کے استحصال کے بہت سارے پہلو یقیناً واضح تھے۔ ایڈورڈ سعید اپنی کتاب Orientalism میں جیسا Discourse پیش کرتا ہے اسے یہاں منطبق کیا جا سکتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کے بھی تجربے اور مشاہدے میں اسرائیلیوں کی بالادستی نمایاں تھیں۔ ظاہر ہے کہ ہندوستان کی صورت اتنی ہی عبرت ناک تھی یہ بھی ایک مابعد جدیدیت کی مثال ٹھہرتی ہے۔ Orientalism کا تصور مابعد نوآبادیاتی سلسلے سے تعلق رکھتا ہے۔ جس کی بحث پچھلے صفحات پر آ چکی ہے۔

دوسرے اقتباس میں الیاس احمد گدی نے نہ صرف مزدوروں کی حالت زار پر روشنی ڈالی ہے بلکہ ان کی مالی اور سماجی پوزیشن کو بھی واضح کیا ہے۔ ظاہر ہے مزدوروں کو ان کی محنت کا صلہ نہیں ملتا اور وہ زندگی کی بیشتر نعمتوں سے ہمیشہ محروم رہتے ہیں۔ انہیں کوئلے کی کان میں دن رات مشقت کرنے کے بعد بھی اتنے پیسے نہیں ملتے کہ وہ اپنی ضرورتیں وقت پر پوری کر سکیں۔ مقروض و بے سہارا کان کے مزدور بس اسی طرح زندگی گزارتے ہوئے مرجاتے ہیں۔ دوسری طرف مالکان اور صاحب لوگ ہیں جو انہیں مزدوروں کی محنت و مشقت کی بنا پر مثالی زندگی گزارتے ہیں جس میں ہر طرح کی سہولت اور آسائش کا سامان بہم ہوتا ہے۔ ایک طرف تو سب الٹرن ہیں تو دوسری طرف Elite یعنی اشرافیہ عوام اور مزدوروں کی حفاظت جدید مارکسی تھیوری مساوات کا پیغام دے کر اقتصادی معاملات میں دخیل ہو کر ان کے حقوق کے لئے برسر پیکار رہی تھی لیکن اس کی کمر بھی ٹوٹ گئی اور جس طرح مغرب میں روشن خیالی کی مہم مارکسیت کے فلسفے کے پس منظر میں شروع ہوئی تھی وہ بھی ٹوٹ پھوٹ سی گئی اور اس کا ایجنڈا نامکمل ہی رہا۔ ایگلٹن اور ہیبر ماس کی موافقت اور مدافعت کے باوجود مارکسیت اب میٹا نریٹو کا حصہ بن گئی۔ ہندوستان میں Trade union مارکسی نقطہ نظر کی حامل رہی تھی لیکن ایسے ادارے بھی نہ صرف شکستہ ہو چکے ہیں بلکہ ان کا وجود کم ہی محسوس ہوتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے تو یہ امور ضمنی طور پر اپنے ناول ''فائر ایریا'' میں قلمبند کئے ہیں لیکن مارکسی نظام تعطل اور شکست نیز مارکسی آئیڈیالوجی کی پامالی نہایت فنکارانہ انداز سے قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''آخر شب کے ہمسفر'' میں پیش کی ہے۔ اس کے

آئیڈیل کردار بھی ذہنی طور پر شکست قبول کر لیتے ہیں اور آخری مرحلے میں آئیڈیالوجی باقی رہتی ہے نہ اس کے تحت کوئی عمل۔ سب اپنی اپنی دنیا میں مگن ہو جاتے ہیں جس کو جو راہ ملتی ہے اسی طرف دوڑ جاتا ہے اور مارکسیت اور اس کا فلسفہ منہ تکتا رہ جاتا ہے۔ طوالت کے خوف سے میں اقتباسات درج کرنے سے گریز کر رہا ہوں۔ اس ناول کا مطالعہ کرنے والوں کو اندازہ ہوگا کہ مارکسی نقطہ نظر کس حد تک اب مہابیانیہ میں تبدیل ہو چکا ہے جس کو ہمارے ناول نگار بھی برتنے سے چوکتے نہیں۔

پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' اپنے محتویات کے لحاظ سے خاصہ مابعد جدید رویے کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ اس کے متون میں دریدا کے فکر کی لہریں صاف نظر آتی ہیں حالانکہ مجھے یقین ہے کہ پیغام آفاقی نے جس وقت یہ ناول قلمبند کیا ہوگا ان کے ذہن میں کہیں دور دور بھی دریدا نہیں ہوگا پھر بھی جو تصورات پیش کئے گئے ہیں وہ حیرت انگیز طور پر دریدائی ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

> ''اور ہم شکار اس لئے ہو جاتے ہیں کہ ہم ایک غلط فہمی کے پہلے سے ہی شکار ہیں کہ ہمارا کام دیکھنا ہے کہ ہم آنکھ ہیں کہ جب ہم صرف آنکھ بن کر بڑھتے ہیں تو کائنات کا حصہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے سحر میں کھوئے کھوئے دور دور تک چلے جاتے ہیں کیوں کہ اس باہری کائنات کی دوریاں جن کے سہارے ہم بڑھتے ہیں وہ ان انجان گپھاؤں میں جا کر کھو جاتے ہیں جن کے آخری سروں تک ہم کبھی نہیں پہنچ سکے۔''

مجھے یہ لکھنے میں جھجک نہیں کہ پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' مابعد جدید تنقید کی روشنی میں زیادہ بہتر طریقے پر پرکھا جا سکتا ہے اس کی وجہ ایک اور بھی ہے اس کا مرکزی کردار۔ ''نیرا'' ہمت اور حوصلے سے سرشار ہے اور ممانعت کو خاطر میں نہیں لاتی۔ دشواریاں ہیں کہ پے در پے سامنے آتی جاتی ہیں اور ان سب سے جوجھتی ہوئی آگے بڑھ جاتی ہے اور اس کے لئے بظاہر مسدود راستے ہموار ہو جاتے ہیں سرکاری اور غیر سرکاری ادارے بھی سد راہ بنتے ہیں لیکن وہ انہیں اپنے حوصلے سے پسپا کر دیتی ہے یعنی آخر میں کامیابی اس کے قدم چومتی ہے۔ اس پس منظر میں یہ ناول ایک رجائی کیف پر محیط ہے اور زنانہ کردار مردانہ سوسائٹی میں اس طرح سینہ سپر ہے کہ اس کا کوئی کچھ بھی نہیں بگاڑ سکتا۔ گویا اسطرح سے یہ تحریک تانیثیت کی ایسی علمبردار بن جاتی ہے کہ

تانیثیت کے مطالعے میں ''نیرا'' ایک پیمانہ بن کر ابھرتی ہے۔

پچھلے صفحات میں دریدا کے سلسلے میں اس کا اظہار ہو چکا ہے کہ وہ اس بات پر زور دیتا رہا ہے کہ Origin کی تلاش تو کی جا سکتی ہے لیکن یہ بہر حال ایک مہمل کاوش ہو گی اس لئے کہ ایسی تلاش اس بات کی متقاضی ہوتی ہے کہ ہم کسی بھی شئے کو غیاب سے جوڑ کر ایک پر اسرار معنی پیدا کریں جبکہ یہ فعل بہر طور ناقص سمجھا جائے گا کہ کبھی ابتدا کی کلید ہاتھ نہیں آ سکتی۔ تقریباً یہی بات پیغام آفاقی بھی کہہ رہے ہیں ان کا خیال ہے کہ باہری کائنات کی ڈوریاں انجان گپھاؤں میں گم ہو جاتی ہیں چنانچہ آخری سرے تک پہنچنا محال ہے۔ ظاہر ہے یہ تصور دریدا کا ہے جو اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہم اپنی پر اسرار خواہشوں کی وجہ سے کسی منبع کی تلاش میں رہتے ہیں اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

ایک دوسرے اقتباس میں حیرت انگیز طور پر پیغام آفاقی الفاظ کے لباس میں ملبوس اجنبی دنیاؤں پر اظہار خیال کرتے ہوئے بصیرت کے الجھاؤ اور دھند کی باتیں کرتے ہیں۔ یہ بھی ایک دریدائی تصور ہے جس کی بحث ہم اس مفکر کے افکار کے تحت کر چکے ہیں وہ اقتباس یہ ہے:-

> ''اور اس کوشش میں انسان کی نگاہیں بھی دھندلانے لگتی ہیں کہ بار بار اس کی نگاہ کسی سراب میں دھنس جاتی ہے اور یہ سراب یکے بعد دیگرے نمودار ہوتے جاتے ہیں۔ جیسے ایک ہی سراب اپنے محور پر گھومتا ہوا بار بار دھوکہ دیتا ہو، اور اس کے نئے چہروں کے ظہور سے تمام موجودہ باتیں پرانی اور بے اثر ہو جاتی ہیں اور اجنبی باتیں منظر پر نمودار ہوتی ہیں اور منظر میں اس تبدیلی سے مختلف قسم کی چیزوں کا ظہور ہوتا ہے جن کی شکلیں جدا ہوتی ہیں۔ حتیٰ کہ الفاظ تک کی بھی اپنی شکلیں بدل جاتی ہیں اور کبھی کبھی کوئی معنی ایک لفظ سے کھسک کر دوسرے لفظ میں جا گھستا ہے اور اس طرح الفاظ کے لباس میں ملبوس اجنبی دنیاؤں کے بدلتے رہنے سے ہماری بصیرت میں الجھاؤ اور دھند پیدا ہوتی رہتی ہے۔ فقط وہ جو چیزوں کے بدلتے ہوئے معنوں اور لوگوں کے بدلتے ہوئے چہروں پر براہ راست نظر رکھتے ہیں، ان کی نگاہیں محفوظ رہتی ہیں۔''

سوچنے کی بات یہ ہے کہ ناول نگار اس بات پر زور دے رہا ہے کہ نئے چہروں

کے ظہور سے تمام موجود باتیں پرانی اور بے اثر ہو جاتی ہیں اور اجنبی باتیں منظر پر نمودار ہوتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ان کی شکلیں بھی مختلف ہوتی ہیں۔ الفاظ کی شکلیں اور متعینہ معنی میں ربط نہیں رہتا۔ ایک لفظ اپنی جگہ چھوڑ کر دوسرے لفظ میں جا گزیں ہوتا ہے گویا الفاظ کے لباس اجنبی دنیاؤں کی سیر کراتے ہوئے بصیرت کا امتحان بھی لیتے ہیں اور دھند قائم رہتی ہے۔ یعنی صورت واقعہ Stable نہیں رہتی۔ نہ منظر نہ معنی اور حیرت انگیز طور پر جنہوں نے معنی کے بدلتے ہوئے رنگ کی خبر رکھی ہے ان کی نظر بھی محفوظ ہوتی ہے۔ گویا پیغام آفاقی نہ لفظ کے معنی کو متعین کرتے ہیں نہ کسی منظر کو۔ اور ان کے یہاں ایسا بھی ہے کہ معنی اپنی جہت بدل کر دوسرے لفظ کے راستے سے ذہن کو کسی اور طرف موڑ دیتا ہے یہ سارے تصورات دریدا کے ہیں، جو سائیر کی بائنیری تھیوری کو وسعت دیتے ہوئے نئے امکانات کی خبر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں Differance کی وضاحت دیکھی جا سکتی ہے۔ اتنا ہی نہیں آگے ہے:-

> ''اور اس کے ماضی، حال اور مستقبل اس کی ذات کا چہرہ بن جاتے ہیں اور آخر کار وہ اس فضا کی زد سے باہر نکل جاتا ہے جو اس تقدیر میں لکھی ہوئی اس کے پاؤں کی آخری بیڑی سمجھی جاتی ہے اور اس کی تخلیق کی یہ راہیں وہیں تک نہیں جاتیں جہاں تک دکھائی دیتی ہیں یا جہاں جھلملانے لگتی ہیں بلکہ نگاہوں کی دھند کی اس سرحد کے آگے لاانتہا تک چلی جاتی ہیں اور وہ خود اتنا پھیل جاتا ہے کہ اس کے وجود کا دوسرا سرا خود اس کی اپنی نگاہوں کی دھند میں کھو جاتا ہے۔''

گویا تقدیر کوئی چیز نہیں ہے۔ انسان نے اس کی بیڑی خود اپنے پاؤں میں ڈال رکھی ہے لیکن جب راہیں اپنی تخلیق کی ہوئی ہوں تو بھی کوئی شخص ایک حد تک ہی کسی دوسرے سے آگے بڑھ سکتا ہے حالانکہ یہ سرحد لاانتہا تک جا سکتی ہے لیکن اس وقت وہ اتنا پھیل جاتا ہے کہ خود دھند میں کھو جاتا ہے۔ یہاں بھی مرکز عاری تصور نمایاں ہو رہا ہے کہ فنکار کو دھند میں رہنا ہی ہے۔

قانون اور اقتدار کے خلاف لکھنے والوں کی کمی نہیں ہے۔ (ملاحظہ ہوں فوکو کے تصورات) اقتدار اکثر و بیشتر استحصال پر مائل ہوتا ہے اور ایسے استحصال کو قانونی حمایت بھی حاصل ہوتی ہے۔ یہ ایسا نکتہ ہے کہ اکثر مفکرین نے شدت سے محسوس کیا

ہے۔ گزشتہ صفحات میں بعض مغربی مفکروں کے حوالے سے ان امور پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اردو ناولوں میں ایسے احساسات بہ تکرار ملتے ہیں۔ جیلانی بانو کا ''بارش سنگ'' جس میں کمیونزم کی ایک عمومی فضا ہے اور جو ہندوستان کے سیاسی ڈھانچے اور اس کے نام نہاد جمہوری کردار سے نالاں نظر آتی ہیں۔ ہمیشہ اس کا احساس دلاتی رہتی ہیں کہ آزادی کے بعد بھی سیٹھ ساہوکار اور جاگیردار ہی حالات پر اختیار کلی رکھتے ہیں اور آزادی کے بعد جو صورت سامنے آنی چاہئے وہ اب بھی عنقا ہے۔ ایک مختصر سا اقتباس دیکھئے۔ یہ ''بارش سنگ'' سے ہے:۔

> ''سب لاریوں کے مالک — فیکٹریوں کے مالک، کھیتوں کے مالک سب مالکوں کے بیج بہت اچھے ہوتے ہیں ان کی پیک (فصل) خوب لہلہاتی ہے۔ ایک کا سر کاٹو تو دوسرا سر اٹھاتا ہے۔ انہیں تو جڑ سے اکھاڑ کر پھینک دینا ہے...... سیدھے راستے پر چل کر ہم بھی دیکھ لیے۔ اب تو بیچ کی دیواریں توڑنا پڑیں گی۔ لوگوں کے آگے ہاتھ پھیلاؤ تو بھیک ڈال دیتے ہیں۔ بس بھکاری بنے کھڑے رہو۔ ہمارے اوپر کب کسی کو رحم آئے گا، کب خیرات ملے گی۔ میں بولتا ہوں حکومت نے ہم کو کیا دیا — کیا ملا تمہارے کو؟ دس برس ہو گئے ملک کی آزادی کو ابھی تک تم رکشہ کھینچ رہے ہو۔''

''بولو مت چپ رہو'' حسین الحق کا بہت مشہور ناول ہے۔ حسین اس طرف بعض مضامین بھی لکھ رہے ہیں۔ ان کے متذکرہ ناول میں ایک جگہ علم کے حصول کی بحث ہے۔ لیکن اس بحث میں طرز رہائش کے اعتبار سے بہتر اور کمتر کی بحث بھی سامنے آتی ہے۔ شریف اور مہذب بننے کی صورت کے سلسلے میں بھی سرسری گفتگو ہوتی ہے۔ لیکن آج کا ذہن جس طرح انگریزیت سے متاثر ہے چند سطور میں اس کی پوری کیفیت کا اظہار ہو جاتا ہے۔ ماسٹر جو حصول علم کو ضروری سمجھتا ہے اور اس نے اسے یہ ذہن دیا ہے کہ اچھی تعلیم کا مقصد آدمی کو شریف، مہذب اور بہادر بنانا ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ Convent کی تعلیم ہی ایسی شرافت پیدا کر سکتی ہے۔ ظاہر ہے ناول نگار اس کے ساتھ نہیں ہے لیکن بڑے فنکارانہ انداز سے اس خیال کی بلا کچھ کہے تردید کر دیتا ہے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ Convent کی تعلیم بھی ہمارے نو آبادیاتی تصور کا حصہ

ہے جو حکمرانوں نے محکوم کے لئے مہیا کر رکھا ہے۔ تو وہ اقتباس دیکھئے:-

"ایسا ہے بھائی — ماسٹر نے اپنے آپ کو تھوڑی کشمکش کے بعد پھر سنبھال لیا۔ آدمی پڑھتا کیوں ہے؟ اس لئے نہ کہ اس کا علم زیادہ ہو —— علم جمع کرنا کیوں ضروری ہے۔ اسی لئے نہ کہ اس کا ذہن دوسروں سے زیادہ چیزوں کے بارے میں جانے — اور صحیح غلط کے درمیان فرق کرنا جان سکے — یہ فرق کرنا کیا ہے، یہ دراصل ذہن کو معیاری بنانے کی کوشش کا ایک دوسرا نام ہے — اور یہ ذہنی معیار ہم سے مطالبہ کرتا ہے کہ ہم گنواروں اور جاہلوں کی طرح نہ رہ کر اچھے آدمیوں کی طرح رہنا سیکھ سکیں تو پھر تمہاری فکر اور اس لغتی فکر میں کیا فرق ہے؟ جو آدمیوں کو صرف اس لئے بہتر اور کمتر سمجھتی ہے کہ اس کی طرز رہائش بہتر ہے اور اس کی کمتر۔

آگے آگے چلنے والا پھر سوال کر بیٹھا اور ماسٹر کو اس کی جاہلانہ بات پر غصہ آ گیا۔

"کیا جاہلوں کے جیسی باتیں کرتے ہو۔" ماسٹر نے ڈانٹا — اچھے آدمیوں کی طرح رہنے کا مطلب یہ کہاں سے نکلتا ہے کہ طرز رہائش اعلیٰ یا ادنیٰ ہو۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی شریف، مہذب اور بہادر بن کر رہے۔ نہ تو کتے اور بھیڑیے کی طرح رہے — نہ ہی کیڑے مکوڑوں کی طرح۔

سوال کرنے والا خفیف ہو کر چپ ہو گیا تھا۔ مگر خود ماسٹر گڑبڑا گیا تھا۔ کونونٹس اور موڈل اسکول جو ذہنیت تیار کر رہے ہیں، کیا وہ ذہانت اوپر بیان کی گئی خصوصیتوں کی حامل ہے؟" اندر اندر کوئی ہنسا اور ماسٹر جھینپ گیا۔"

محسوس کیا جا سکتا ہے کہ حسین الحق ایک طرف تو اشرافیہ اور غیر اشرافیہ کی اس طرح تفریق کو تسلیم نہیں کرتے جو جدید تر رویہ کہا جا سکتا ہے۔ سب آلٹرن کی بحث آگے بھی آ چکی ہے لیکن اس سے زیادہ وہ پہلو اہم ہے کہ ہم Convent کی تعلیم کو کیسی اہمیت دیتے ہیں۔ ظاہر ہے بعضوں کا اس معاملے میں رویہ انتہائی واضح ہوتا ہے کہ ایسے

اداروں کے پڑھے لکھے زیادہ مہذب کہے جاسکتے ہیں۔ یہ انگریز حکمرانوں کے تسلط کا ایسا نتیجہ ہے جو ہماری سائیکی میں رچ بس گیا ہے۔ پس نوآبادیات کا نظریہ اس رویے کو سختی سے رد کرتا ہے اور یہی حسین الحق بھی کررہے ہیں۔

میں نے مابعد جدیدیت کے ایک سیمینار میں اس کا اظہار کیا تھا کہ اگر کوئی ناول کلی طور پر متعلقہ رویے کی نشاندہی کرتا ہے تو وہ ہے ''گیان سنگھ شاطر'' از: گیان سنگھ شاطر۔ اس ناول میں سوانحی معاملات بھی ہیں لیکن پورا ماحول پنجاب کے ایک خطے کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتا ہے۔ واقعات کے اظہار میں مصنف کی بیبا کی حیرت میں ڈالتی ہے۔ پنجابی ثقافت کے بعض پہلو اس ناول میں پہلی بار کھل کر سامنے آئے ہیں۔ خاندان کے افراد ایک دوسرے سے کیسے اور کس طرح باتیں کرتے ہیں ان کا Inter-action کس طرح ہوتا ہے، ان کی جنسی جبلت کیا ہے، زندگی کو وہ کس انداز سے دیکھتے ہیں، قریبی رشتہ داریاں بھی کیا حیثیت رکھتی ہیں، پیسے کا کیا رول ہے، حکام کیا کرتے ہیں، استحصال کی صورتیں کیا ہیں، رسم ورواج اور ان کے آداب کیا ہیں، نجی زندگیاں کتنی بیباک ہیں اور ان تمام معاملات میں جنسی معاملات میں ان کی آزادی، حد تو یہ ہے اس سلسلے میں گھر کے اندر کے حالات۔ سب کچھ اس ناول میں سما گیا ہے۔

گیان سنگھ نے جو زبان استعمال کی ہے وہ بھی غایت ترسیلی اور واقعات پر اثر کرنے کا سبب بنی ہے۔ اس ناول پر ساہتیہ اکادمی انعام مل چکا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ زبان اور بیان نیز علاقائی عکس اور تہذیب پیش کرنے میں رینو کے ناول ''میلا آنچل'' سے اس کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ بہر طور مابعد جدیدیت کے بہت سے پہلوؤں پر محیط یہ ناول نیا بھی ہے اور اہم بھی۔

ش اختر فکشن سے ایک زمانے سے وابستہ رہے ہیں۔ مارکسی ذہن رکھتے ہیں۔ ایک عرصے سے رانچی میں مقیم ہیں۔ وہاں کی قبائلی زندگی پر نظر رکھی ہے۔ بعض افسانوں میں اس کی جھلک ملتی ہے۔ ان کا ایک ناولٹ ''خوں بہا'' بھی ہے۔ اپنے محتویات کے اعتبار سے جنسی استحصال پر مبنی ہے۔ بے درد ہاتھ کہاں کہاں تشدد سے کام لے کر معصوم افراد کا استحصال کرتے ہیں، حد تو یہ ہے کہ قانون کے رکھوالے بھی جہاں تہاں ایسے تشدد کا مظاہرہ کرتے رہتے ہیں۔ ش اختر نے قدرے بیباک انداز اختیار کیا ہے جس سے جنس کی لئے تیز ہوگئی ہے۔ لیکن شاید وہ کھردری سچائیوں کو آئینہ دکھانا

چاہتے ہیں۔ اس رویے میں ان کا انداز کسی طرح مصلحت زا نہیں رہتا۔ اس تیور کو نئے تیور سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں ان کے اس ناولٹ کو مابعد جدیدیت کے خانے میں رکھنا چاہتا ہوں۔ ان کے بعض افسانوں کی قماش بھی مابعد جدید تیور سے لبریز ہے۔

مابعد جدیدیت اس امر پر زور دیتی ہے کہ زندگی کی متنوع کیفیتیں نظروں کے سامنے رہیں خصوصاً زمانے کی روش پر توجہ ضروری معلوم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ذرائع ابلاغ، ماس میڈیا وغیرہ کا رول جدید تر رویہ میں بہت اہم بن گیا ہے۔ خبریں معلومات بہم پہنچاتی ہیں اور معلومات کا درجہ Knowledge یا علم کا سا ہو گیا ہے۔ ایسی صورت میں صرف اپنے ملک ہی کی نہیں بلکہ پورے گلوب کے احوال وکوائف پر نظر رکھنی ہے، تمام تر نشیب وفراز سے باخبر رہنا ضروری ہے اس لئے کہ اسی صورت سے زندگی کے نئے تقاضوں سے وابستگی کا پہلو نکلتا ہے۔ فکشن لکھنے والے خصوصاً ناول نگار بڑی تیزی سے یہ رویہ اپنا رہے ہیں۔ اس باب میں شفق کا نام از خود ذہن میں آتا ہے۔ اگر ''کانچ کا بازی گر'' جدیدیت کا شعور رکھتا تھا تو ان کا حالیہ ناول ''بادل'' مابعد جدیدیت کی طرفوں سے لیس ہے— ذیل میں ایک اقتباس نقل کر رہا ہوں، جس سے اندازہ ہوگا کہ شفق ایک خاص واقعہ کو کس نظر سے دیکھ رہے ہیں، کس طرح وہ تاریخ سازی اور ادب کی سرحدوں کو توڑ رہے ہیں— جدیدیت کے خدوخال کچھ اس طرح کے تھے کہ بیان کی یہ صورت نکل ہی نہیں سکتی تھی لیکن جدید ترین صورت حال میں یہ ممکن ہے:-

> ''ایک میزائل یو۔ این۔ او کے غلہ گودام سے لگی ہے جس میں افغانی ملازم کی موت ہوگئی۔ رہائشی علاقے میں بڑی تباہی ہوئی ہے، ملبے ہٹائے جا رہے ہیں، لاشیں نکالی جا رہی ہیں۔ اس لئے مرنے والوں کی صحیح تعداد کا علم نہیں۔ حملہ آور طیارے لہر در لہر آتے ہیں، جب وہ کارروائی کر کے چلے جاتے ہیں تو سمندر کی طرف سے کروز میزائیلیں آتی ہیں، حملہ شدید اور مسلسل ہے، بڑی تعداد میں لوگ کابل سے بھاگ رہے ہیں۔ پاکستان نے ریفوجیوں کے مزید بوجھ سے بچنے کے لئے تر خم گیٹ بند کر دیا ہے۔ لوگ پہاڑوں اور دشوار گزار راستوں سے ہو کر

پاکستان میں داخل ہونے کی کوششیں کر رہے ہیں۔ طیارے آنے کے وقت توپیں گرجتی ہیں مگر طیارے بلندی پر ہوتے ہیں اس لئے انہیں نقصان نہیں پہنچتا۔ پاکستان میں اس جنگ کے خلاف بڑے مظاہرے ہو رہے ہیں۔

خبریں ختم ہوئیں تو نعیم نے کہا۔ مشرا جی بتا رہے تھے کہ طالبان کے پاس اسٹینگر میزائلیں اور اسکرڈ میزائلیں بھی ہیں۔

اسٹینگر میزائلیں امریکہ نے طالبان کو روسیوں سے لڑنے کے لئے دی تھیں۔ ایک تو وہ پرانی ہوگئیں دوسرے ان جدید طیاروں پر اثر انداز نہیں ہوں گی، خالد نے سوچتے ہوئے کہا۔ رہ گئے اسکرڈ تو مجھے امید نہیں کہ ان کے پاس ہوں گے، صدام ایسی غلطی نہیں کر سکتے۔

اب کمرے سے نکلو گے یا پڑے پڑے عالمی دہشت گردوں پر کڑھتے رہو گے۔ نعیم کھڑا ہوگیا، تم نے بہت خوبصورت شام ضائع کر دی۔''

گزشتہ صفحات میں Simulcara سے بحث ہو چکی ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک جدید اصطلاح ہے جس کی وضاحت کی گئی ہے کہ کوئی شئے اپنا حقیقی عکس پیش نہیں کرتی دوراز کار ہوتی ہے۔ بعض ہندوستانی فلسفے میں زیادہ سنجیدگی سے اس نقطہ نظر پر گفتگو ملتی ہے جس کا ایک عکس قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''آگ کا دریا'' میں پیش کیا ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے جو ہری شنکر اور گوتم کی گفتگو پر مبنی ہے:-

''علیت کا قانون بجائے خود مکمل ہے۔ کوئی چیز کسی دوسری چیز کی مانند نہیں ہے۔ صرف اپنے لمحاتی وجود کے علاوہ کسی شئے کا کسی شئے سے تعلق نہیں، سمجھے۔ سب وقتی ہے اور مصیبت ہے۔ مردم دکھم دکھم۔ ہری شنکر نے کہا۔' جسم اور آتما دونوں فانی ہیں۔ دونوں کے اکٹھا ہونے سے بھی کوئی مستقل وجود پیدا نہیں ہوتا۔ آتما ابدی نہیں ہے۔ انسان چراغ کی طرح بجھ جاتا ہے۔

غور کیجئے کہ قرۃ العین حیدر اس کا احساس دلا رہی ہیں کہ کوئی چیز کسی دوسری چیز کی مانند نہیں ہے۔ ظاہر ہے یہ خیال ہری شنکر کا ہے۔ لیکن نظیر کذبی سے یقیناً دور نہیں۔ پھر یہ بھی کہ لمحاتی وجود ایک لاتعلق سی شئے ہے۔ جسم تو جسم آتما تک فانی ہے۔ گویا ان

باتوں کی ہم اکثر تکرار کرتے ہیں جیسے آتما کا فانی نہ ہونا۔ ہری شنکر کے نقطہ نظر سے یہ غلط تصور ہے۔ ایسی صورت میں لامرکزیت کی طرف ذہن کا راجع ہونا فطری معلوم ہوتا ہے۔ ایک جگہ اور ایسے جملے ملتے ہیں:۔

''میں نے پاٹلی پتر سے لے کر پشکروتی تک سارا راستہ یہی کھڑاؤں پہنے پہنے طئے کیا ہے۔ یہاں سے تھوڑے فاصلے پر گومتی کے کنارے لکشمن ناوتی آباد ہے جسے شری لکشمن نے بسایا تھا۔ سنگم پر پریاگ ہے۔ پھر کانیا کنج اور ستنا پور تکشلا اس کے آگے سرحد کا شہر پشکروتی۔ اس لمبی شاہراہ پر میں نے بہت طویل سفر طئے کیا مگر ہنڈول کے سربراہ میرا پیچھا کرتے رہے۔ تب کئی سال میں تکشلا میں رہا اور میں نے انہیں بھلائے رکھا۔ یہاں لوٹ کر پھر وہ آوازیں میرے کانوں میں آ رہی ہیں۔ تم مجھ سے لفظ اور آواز کی ابدیت کی بات کرتے ہو۔ مجھ سے پوچھو۔ مجھے معلوم ہے یہ سب جگہوں کے سحر کا اثر ہے اصلیت کچھ نہیں۔''

آخری چند الفاظ بے حد اہم ہیں۔ اس لئے کہ مابعد جدیدیت اس امر پر اصرار کرتی ہے کہ اپنا کلچر، اپنی ثقافت اپنے طور پر اثرات قائم کرتی رہتی ہے۔ ہمیں اس کی خبر ہوسکتی ہے اور نہیں بھی ہوسکتی ہے۔ یہاں لفظ اور آواز کی ابدیت کے بارے میں بھی یہ بات صاف کی گئی ہے کہ ان کی اصلیت کچھ نہیں اور اگر ہے تو ان کا تعلق متعلقہ جگہوں سے ہے اس کے سوا کچھ نہیں۔

پچھلے صفحات میں تانیثیت کی بحث کی جا چکی ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ آزادی کی خواہاں عورتیں نہ صرف مردوں سے مساوات چاہتی ہیں بلکہ پدرانہ نظام پر انگشت نمائی کرتے ہوئے اس کے انہدام کی جویا ہیں۔ دنیا کے اکثر علاقوں میں Phallic worship کا سلسلہ قائم ہے۔ ایسی صورت میں نسائیت کی تحریک کہاں تک مادرانہ اقتدار کو قبول کر سکے گی کہنا مشکل ہے۔ عورتیں کیا ہیں؟ کیسی ہیں؟ اور ان کے ساتھ کیا سلوک کرنا چاہئے۔ یہ صرف آج کی بحث نہیں ہے بلکہ زمانہ قدیم سے ان کے بارے میں عام آدمی نہیں رشیوں اور منیوں نے بھی بڑی متنازعہ رائے قائم کر رکھی ہیں۔ ایسے مختلف متنازعہ خیالات کے بارے میں کوئی حتمی رائے قائم کرنا شاید اب ممکن ہو جائے۔ عورت کا شر پسند ہونا، تمام گناہوں کی جڑ ہونا وغیرہ ایسے معاملات ہیں کہ ان پر

اب مہذب سوسائٹی میں گفتگو نہیں ہوتی۔ لیکن شرم وحیا کے باب میں آج بھی شاید اتفاق رائے ممکن ہے۔ لیکن عورتوں سے وابستہ شرم وحیا چونکہ مردانہ Construct ہیں اس لئے ان پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالی جارہی ہے۔ آخر شرم وحیا عورتوں ہی سے عبارت کیوں ہے۔ معاملہ جسم کی ساخت اور اس ساخت کے بارے میں ان تصورات سے تعلق رکھتا ہے جو مردانہ نظام نے قائم کر رکھے ہیں۔

جولیا کریسٹوا اور کئی دوسری مغربی مفکرین زبان اور نفسیات کے حوالے سے ایسے مردانہ تصورات کو رد کرنے پر اصرار کرتی ہیں لیکن سچی بات یہ ہے کہ ایک زمانے سے عورتوں کے مزاج اور مردوں سے ان کے تعلقات کے بارے میں ایک طرح کی رائے نہیں رہی ہے جس کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا۔ قرۃ العین حیدر نے اسے شدت سے محسوس کیا ہے اور تاریخی حوالوں سے ''آگ کا دریا'' میں رقمطراز ہیں:۔

''عورتوں کے متعلق ہمارا کیا رویہ ہونا چاہیئے؟ سو سال قبل یہی شراوستی میں ایک سوال کیا گیا تھا۔

ان کی طرف دیکھنا بھی نہیں آنند، جواب ملا تھا۔

لیکن فرض کیجیئے وہ نظر ہی آجائیں۔

ان سے بات مت کرنا۔

اگر وہ خود ہم سے بات کرنے لگیں تو؟

برابر جاگتے رہنا۔

کئی راتوں تک متواتر جاگتے رہنے کے بعد دفعتاً گوتم کو نیند کا زوردار جھونکا آگیا لیکن کوشش کر کے اس نے اپنی آنکھیں کھلی رکھیں۔

طالب علمی کے زمانے میں جب وہ آشرم میں یا کتب خانوں میں مختلف کتابیں پڑھتا تو عجیب وغریب متضاد نظریئے عورتوں کے متعلق اس کے مطالعے میں آتے۔ مہابھارت کی بارہویں کتاب میں لکھا تھا کہ عورت کبھی غیر مقدس ہو ہی نہیں سکتی۔ لیکن تیرہویں کتاب کا بیان تھا کہ عورت ہی ساری برائیوں کی جڑ ہے۔ اس کی طبیعت میں اوچھا پن ہے اور یہ کہ اچھے گھرانوں کی خواتین طوائفوں کے ملبوسات اور گہنے بالوں کو رشک کی نظر سے دیکھتی ہیں اور سارا شر پیدائش کی وجہ سے ظہور میں آتا ہے اور

عورت پیدا کرنے والی ہے لہذا عورت ہی دنیا کے سارے شر کی ذمہ دار ہے اور یہ کہ عورت صرف محبت کی بھوکی ہے اور سخت نا قابل اعتبار لیکن اسی صحیفے میں یہ بھی لکھا تھا کہ ان سب کمزوریوں کے باوجود عورت کی عزت کرنی چاہئے، ساتھ ہی ساتھ عورت کو دیوی کا درجہ حاصل تھا۔ اس کی وفاداری، شرافت، شرم وحیا کی رشی منی قسمیں کھاتے تھے لیکن شرادستی کی ویشیائیں اور ناٹک میں اداکاری کرنے والی نائیکائیں اور سیاست میں خدمات انجام دینے والی جاسوس عورتیں اور وش کنیائیں بھی عورتیں تھیں۔

اور اروشی نے اپنے چاہنے والے سے کہا تھا کہ کیوں اپنی جان کے پیچھے ہاتھ دھوکر پڑے ہو۔ خود کو بھیڑیوں کے پنجوں سے بچاؤ۔ عورتوں سے دوستی رکھنا ناممکن ہے کیوں کہ ان کے دل بھیڑیوں کے دل کی مانند ہوتے ہیں۔

اور دوسری طرف گندھاری تھی جس نے اپنے اندھے منگیتر کی خاطر خود بھی اپنی آنکھوں پر پٹی باندھ لی تھی۔ اور انسویا اس قدر وفا شعار تھی کہ اپنے پتی کو خود اپنی سوتن کے گھر پہنچانے گئی تھیں اور کہیں پر یہ بھی لکھا تھا کہ پتی ورتا عورتوں کے لئے دوسرے آدمی سائے کے سمان ہیں اور منومہاراج نے کہا تھا کہ جس جگہ عورتوں کی عزت کی جاتی ہے وہاں دیوتا خوشی سے قدم رکھتے ہیں لیکن شاکیہ منی نے کہا تھا کہ عورت بے وقوف ہوتی ہے۔ آنند، عورت حاسد ہوتی ہے آنند عورت بدباطن ہوتی ہے آنند عورت سے بچو۔

ناری نرتی ہے، مجسمہ شر..................''

آگے قرۃ العین لکھتی ہیں:-

''آنند ابھی جب تم کو اس لڑکی نے بہکایا یہ محض اس جنم یا اس کلپ کا اتفاقی حادثہ نہ تھا۔ کئی کلیوں سے تم اس کی کشش میں مبتلا ہو لیکن وہ پچھلے کلیوں کا بندھن اب ٹوٹ چکا ہے تم اور وہ دونوں آزاد ہیں۔''

آزادی کا مقصد کیا ہے؟ اس کے معنی کیا ہیں؟ اس کا فیصلہ کون کرے گا

کہ کون آزاد ہے اور کون نہیں؟ گوتم نے اپنے آپ سے سوال کیا۔''

دونوں اقتباسات عورتوں کی پوزیشن کو واضح کرتے ہیں۔ایک طرف تو یہ کہا جاتا ہے کہ چونکہ عورت پیدا کرنے والی ہے اس لئے وہی دنیا میں سارے فساد کی جڑ ہے۔پھر یہ کہ اس کے دل بھیڑیوں کے مانند ہوتے ہیں۔ یہ بھی کہ عورت کبھی غیر مقدس نہیں ہوتی۔گندھاری نے اپنے اندھے شوہر کی خاطر آنکھوں پر پٹی باندھ رکھی تھی اور انسویا اتنی وفا شعار تھی کہ اپنے شوہر کو سوتن کے حوالے کرنے خود اس کے گھر پہنچی تھی۔اور شا کیہ منی کے مطابق عورت بے وقوف ہے، حاسد بھی ہے اور بد باطن بھی ہے اور آخر میں کہ آزادی کا کیا مقصد ہے، اس کے کیا معنی ہیں۔

میں پہلے بھی لکھ چکا کہ نسائیت کی تحریک ایسے تمام امور کو نہ صرف باطل تصور کرتی ہے بلکہ انہیں Elite Society کے جابرانہ عمل سے تعبیر کرتے ہوئے اس کے خلاف صف آرا ہے۔قرۃ العین حیدر کیا چاہتی ہیں واضح نہیں ہے لیکن جو متضاد آرا عورتوں کے بارے میں بیان ہوئے وہ سب مردوں کی زبان سے ہیں۔عورتوں کا نقطہ نظر کہیں سامنے نہیں آیا۔لیکن قرۃ العین حیدر ایسے تضادات کو نمایاں کرتی ہیں اور شاید یہ تسلیم بھی کرتی ہیں کہ یہ سارے امور مردوں کی بالا دستی کی کہانیاں ہیں جن سے نجات پانے کے لئے عورتیں ہاتھ پاؤں مار رہی ہیں۔

تشدد آج کی زندگی کا بہت بڑا المیہ ہے فکشن لکھنے والوں نے اسے شدت سے محسوس کیا ہے۔جدید تر ادبی رویہ میں تشدد کی مختلف صورتوں کو نشان زد کرنا ضروری ٹھہرا، سو ہمارے ناول نگار اور افسانہ نگار اس ضمن میں بھی غفلت کے شکار نہیں، ان کے یہاں اس کی تصویریں بہت واضح ہیں۔میں نے بہت پہلے لکھا تھا کہ — کیا یہ بھول جانے کی بات ہے کہ منٹو جنسی تشدد کی بھیانک شکلیں دکھاتا رہا۔''ہتک'' سے ''ٹھنڈا گوشت'' اور پھر ''پھندنے'' تک کا سفر دراصل تشدد کے اظہار کا وہ سفر ہے جس نے ہمارے افسانوں کو سراپا پروٹسٹ بنا دیا ہے۔خیر منٹو تو سب سے الگ تھا لیکن مجھے کہنے دیجئے کہ سارے چھوٹے بڑے ترقی پسند افسانہ نگار اپنے وقت کے تشدد کی مختلف صورتوں سے ٹکراتے رہے ہیں۔ہم ان کی کاوشوں کو کسی صورت رد نہیں کر سکتے۔آج تشدد کے نئے طریقے سامنے آ چکے ہیں۔ہمارے فنکار بھی نئے تیور کے ساتھ میدان میں ہیں۔ان کی نگاہیں ہر اس خطرے پر ہیں جس سے انسانیت کا چہرہ مسخ ہو رہا ہے یا ہو

سکتا ہے۔ تیسری جنگ عظیم کا ایک بڑا خطرہ تو ہے ہی۔ ملکی سطح پر سیاست کے راستے سے تشدد نئے ناموں سے ابھر چکا ہے۔ بعض علاقوں میں خود مختاری اور خود اختیاری کا بگل بج گیا ہے۔ علاقائیت اپنے حقوق کے تحفظ کے نام پر تشدد کی راہ اپنا چکی ہے۔ سیاسی بازیگروں نے لسانی تشدد سے کام لے کر علیحدگی کی ایک فضا قائم کر رکھی ہے۔ گرودواروں، مسجدوں کے ساتھ ساتھ زبانوں کے تحفظ کا مسئلہ چھڑا ہوا ہے۔ ذات پات کا بھید بھاؤ تو تھا ہی، اب اونچی اور نیچی ذاتوں کے مسلسل ٹکراؤ کا منظر ہے۔ ہریجنوں اور آدیباسیوں کا استحصال آج بھی جاری ہے۔ ایسے کمزور لوگ بھی تنگ آمد بہ جنگ آمد تک پہنچ چکے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار ان مسائل سے بے خبر نہیں۔ چند اقتباسات میری باتوں کو واضح کریں گے:-

(۱) ''وسط ایشیا کا میدان جس پر اندھا یگ گدھ کے پروں کی طرح چھایا ہوا تھا، ڈھول اور شور، تلوار کی کڑکڑاہٹ، تیر کی سنسناہٹ۔ کوئی تھا جو مجھے نقارے پر چوٹ لگا کر کھینچ لے گا، وہ کون تھا میں نہیں جانتا، وہ بول رہا تھا: لشکر کوچ کرے گا، تلوار اور ڈھال ہمارا نشان ہے............''

(''گیلڈ ائر'' — کنور سین)

(۲) ''تم جس علاقے میں بستی کو ڈھونڈ رہے ہو، اسے عرصہ پہلے بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں تبدیل کر دیا...... میں بھی ہفتوں اسی طرح پورے شہر میں دیوانہ وار پاگلوں کی طرح چکر کاٹتا ہوا بار بار اسی میدان تک پہنچتا تھا، بلڈوزروں نے سب کچھ اجاڑ دیا............ میری دکان، میرا گھر اور تمام اہل و عیال زندہ درگور ہو گئے............''

(''گھونسلا'' — شوکت حیات)

(۳) ''کالج جاتے ہوئے میں جب بھی ریل گاڑی کی پٹریاں عبور کرتا ہوں اور کوئی ٹرین شور مچاتی ہوئی میرے پاس سے گزرتی ہے تو نہ جانے کیوں مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ابھی ایک دھماکہ ہوگا، انجن پرزے پرزے ہو کر فضا میں بکھر جائے گا...... اور آس پاس کی ساری چیزیں تباہ ہو جائیں گی۔ میں چھت پر جاتا تو پرتشویش نظروں سے پڑوس کے

مکانوں کھڑکیاں دیکھتا، مجھے خوف رہتا کہ اگر میں غافل ہوا تو کہیں ہلکا سا دھما کا ہوگا اور میرے سینے سے خون کا فوارہ پھوٹ پڑے گا۔"
("کمیں گاہ" — شفق)

(۴) "یہ کوئی محلہ ہے یا جنگل۔ بندروں، لومڑیوں، ریچھوں اور بیلوں کے ریوڑ سے بچتا بچاتا اشارہ گاہ تک پہنچا۔ سامنے دروازہ پر سورج کی زرد کرنوں نے سفید زنجیر سے بندھا کالا کتا استقبالیہ مسکراہٹ لئے درندوں کو خوش آمدید کہہ رہا تھا، تو کیا میں بھی؟ اک سنسنی خیز تحیر ساری اداسی پر غالب ہوتا ہوا محسوس ہوا۔"
("تقیہ بردار" — اکرام باگ)

(۵) "سردی بڑھتی گئی اور بیکراں تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاوں کا ویرانہ۔ آفتاب بہادر تم کو پتہ ہے، میری کیسی جلاوطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی تھی، اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔"
("جلاوطن" — قرۃ العین حیدر)

(۶) "میں اس عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی، جو انوار الٰہی کی سات روشنیوں سے مل کر بنی ہے، سنو کہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور مردے زندہ ہیں۔"
("ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی" — قرۃ العین حیدر)

(۷) "......تمہاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں، تمہارا نیوکلیر بم بھی خالص انسان دوستی ہے — ہے نا؟ تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے۔"
("روشنی کی رفتار" — قرۃ العین حیدر)

(۸) "آپ نے کہا تھا نا کہ کارزار حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے، اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے، زندگی انسانوں کو کھا گئی، صرف کاکروچ باقی رہیں گے۔"
("فوٹوگرافر" — قرۃ العین حیدر)

(۹) ''اس شخص کے سر پر دو سینگ اوپر کو نکل رہے تھے اور دانت لمبے ہو کر دہانے سے باہر آ رہے تھے۔ اس کی شکل بالکل ان وحشیوں سے مشابہ ہوتی جارہی تھی۔ وہ وحشت زدہ نظروں سے اسے دیکھ رہا تھا اور پھر اس سے پہلے کہ وہ اس پر جھپٹ پڑتا وہ ایک چیخ مار کر بھاگ کھڑا ہوا اس کا دل زور زور سے دھڑک رہا تھا، بے تحاشہ دوڑتے ہوئے اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا، وہ بھی ان وحشیوں کے ساتھ شامل ہو گیا تھا............!''

(''لہو کا درد'' — جاوید نہال ہاشمی)

(۱۰) ''اس نے جیب سے ایک لمبا چاقو نکال لیا۔ کڑ، ڑ، کڑ، ڑ، کڑ، ڑ۔ چاقو کھلنے کی آواز کے ساتھ ہی میرے جسم میں سر سے پیر تک چیونٹیاں رینگ گئیں۔ میری انتہائی کوشش کے باوجود حالات میرے قابو سے باہر ہو چکے تھے، ایک لمحے کو میں سر سے پیر تک کانپ گیا............''

(''انجام کار'' — سلام بن رزاق)

(۱۱) ''وہ پھرتی سے دوڑ کر ٹیلے کی چوٹی پر پہنچا تو اس نے عجیب منظر دیکھا۔ آگ کی سرخ لپٹیں آسمان سے باتیں کر رہی تھیں، حاکم وقت کا عظیم الشان ایوان سوکھی لکڑی کی طرح جل رہا تھا اور ہما مسلسل اس کے اوپر چکر کاٹ رہا تھا۔''

(''تلاش ہما'' — رضوان احمد)

(۱۲) ''میں نے پھر اپنا سر ٹٹولا، وہ موجود تھا۔ لہذا میں نے دونوں میں سے کسی ایک کا ساتھ دینا چاہا لیکن اب کے کورو، پانڈو میں سے حق کس کے ساتھ ہے، یہ فیصلہ مشکل ہے، اس لئے کہ دونوں طرف بے سر کی فوج ہے، سو میں نے آہستہ سے ارجن کو مدد کے لئے پکارا، مگر ارجن کی بجائے نارد جی دوڑے آئے، کہنے لگے، ارجن کو کشٹ مت دو وہ خود چکرائے ہوئے ہیں۔''

(''آتم کتھا'' — حسین الحق)

در اصل یہ اقتباسات مختلف افسانہ نگاروں کے مختلف Contexts میں ہیں لیکن صرف زبان اور الفاظ کے حوالے سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کسی نہ کسی طرح

ان میں احتجاج ہے۔اور یہ احتجاج کسی تشدد پر مبنی صورت واقعہ پر ہے، حالات ٹھیک نہیں ہیں، سب خیریت نہیں ہے مختلف قسم کے خطرات سروں پر منڈلا رہے ہیں، ہر شخص اگر وہ باشعور ہے اور پر امن فضا کا متمنی ہے تو وہ جاگتے ہوئے بھی گویا خواب آگیں کیفیت میں مبتلا ہے لیکن فنکاروں کو تو خواب دیکھنے ہیں، بیداری میں بھی اس لئے کہ وہ امن کا جویا ہے، بالادستی اور استحصال کا حریف ہے، دشمنی کی ہر قسم سے اس کی لڑائی ہے، وہ خالص انسانیت کا علمبردار ہے، ٹھیک ہے کہ اس صورت میں وہ ہمیشہ رجائی نہیں رہتا، قنوطی بھی بن جاتا ہے لیکن اس کی قنوطیت با مقصد ہے۔شاید نئے افسانے کا یہ امتیاز وجوہ کے ساتھ پہچانا نہیں گیا ہے۔

اردو ناولوں کی طرح افسانے میں بھی کئی آوازیں ایسی ابھری ہیں جو مابعد جدیدیت کے نقطہ نظر سے خاصی اہم بن جاتی ہیں۔جدیدیت سے انحراف اور اپنی آواز خود پیدا کرنے نیز ان کی شناخت کرانے کا حوصلہ نئے افسانہ نگاروں کے یہاں ایک روشن لکیر ہے جس کا رشتہ کسی ازم سے قائم نہیں ہوتا۔ مابعد جدیدیت کسی بھی ازم کو رد کرتی ہے اور اس طرح وہ تمام چھوٹی بڑی آوازیں جو مرکزی اور بنیادی آواز کی زیریں لہر نہیں بنتیں انہیں سمیٹنے کی کوشش کرتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ پروٹسٹ کی کوئی بھی صورت مابعد جدیدیت کی شق ہے کہ اس سے بنیاد پرستی پر ضرب لگتی ہے مرکزی طاقت کو مجہول بناتی ہے اور تتبع اور نقل کی فضا سے ذہنوں کو آزاد کرتی ہے اس حد تک کہ ہر چھوٹی کیفیت مرکزی کیفیت سے ٹکرا کر اپنے آپ کو منوانے کی کوشش کرتی ہے۔اس لئے نیا افسانہ نگار کسی مرکزی دھارے کے تابع نہیں ہے نہ ہی اسے اپنی Poetics کے لئے کسی اسکول کی طرف راجع ہونا ہے۔شوکت حیات نے صحیح لکھا ہے:-

> ''مابعد جدید افسانے نے کرداروں کو ان کے چہرے واپس کئے ہیں۔ ان کے ہاتھوں اور پیروں میں پڑی ہوئی بیڑیوں کو توڑا ہے، انہیں زندگی کی آزاد فضا میں از خود نقل و حرکت کا موقع فراہم کیا ہے، ان کے چہروں کے طبقاتی اور ثقافتی بیک وقت دونوں تشخص کے نشانات کو فوکس کیا ہے۔ مابعد جدید افسانہ کے دائرے سے کہیں کچھ چھوٹتا نہیں اور جو کچھ چھوٹتا ہے وہ از کار رفتہ اور تخلیقی طور پر غیر کار آمد ہوتا ہے۔''

ایسی آوازوں کو پہچاننے کے لئے دور جانے کی ضرورت نہیں ان میں پرانے

افسانہ نگار بھی ہیں اور نئے بھی۔ وہ بھی جو کسی زمانے میں جدیدیت کے اثرات کے تحت افسانے تخلیق کر رہے تھے اور وہ بھی جو مارکسی نقطہ نظر کے تابع تھے اور اسے اساس بنا کر افسانے کی فضا مرتب کر رہے تھے۔ کچھ تو وہ تھے جن کے سامنے وہ بڑے افسانہ نگار تھے جو آدرش بن کر ان کے ذہنوں پر سوار تھے۔ آج کا افسانہ نگار ان حد بندیوں سے اپنے آپ کو الگ کرنا چاہتا ہے۔ یہ صورت ان افسانہ نگاروں کے یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے جو مرکز کے تابع ہونے کے باوجود آزادی کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے تھے۔ اب فضا ڈھل چکی ہے اور نیا آہنگ جو چھوٹی چھوٹی چیزوں کو اپنے طور پر سمیٹنے کی کوشش کر رہا ہے، تخلیق کی ایک نئی جہت نہیں کئی جہتیں مرتب کرتا ہے اس لئے تنوع اس کا مقدر ہے۔ نام گنوانے کی ضرورت نہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے سب سے بڑے ستون کی حیثیت سے اردو کی ادبی دنیا میں معروف ہیں۔ جدیدیت کے حوالے سے انہیں ہر طرح کا وقار اور اعتبار حاصل ہے اگر کہا جائے کہ ترقی پسند تحریک کے بعد جدیدیت کی تحریک کے موجد اور شاید خاتم بھی ہیں تو مبالغہ نہ ہوگا، ہاں ان کے ساتھ چلنے والے معروف فنکاروں کی بھی اہمیت رہی ہے۔ اور ان میں کئی سر برآوردہ شاعر اور ادیب ہیں۔ دانشور، مفکر، شاعر اور افسانہ نگار شمس الرحمٰن فاروقی کی متعدد کتابیں قابل مطالعہ ہیں لیکن میری ذاتی رائے ہے کہ ان کی زندہ رہنے والی تحریروں میں ان کے مضامین کا مجموعہ ''شعر غیر شعر اور نثر'' ہے۔ اس کے بعد وہی قابل لحاظ ہیں اور رہیں گی جن کا تعلق ان کے انکار کے باوجود مابعد جدید رویہ سے ہے۔ اس سے میری مراد موصوف کی وہ نگارشات ہیں جو تہذیبی اور ثقافتی مضمرات سے پر ہیں۔ مجھے فی الحال ان کی دوسری تحریروں سے زیادہ تعلق نہیں صرف ان افسانوں سے ہے جو موصوف نے ''سوار اور دوسرے افسانے'' کے نام سے شائع کئے ہیں۔ کتاب عابد سہیل، وارث علوی اور وہاب اشرفی کے نام معنون کی گئی ہے جنہیں موصوف نے عزیز دوست اور اہم ترین نقاد بھی کہا ہے۔ لیکن اس الزام کے ساتھ کہ:-

> ''انہوں نے مجھے افسانے پر تنقید لکھنے سے باز رکھنا چاہا تو میں نے افسانے کی تنقید ترک کرنے کے بجائے خود افسانے لکھنا شروع کر دئے۔''

مجھے ذاتی طور پر مزید خوشی ہوتی اگر موصوف افسانے کی تنقید بھی نئے

مطالعات کے پیش نظر لکھنا جاری رکھتے۔ بہر طور! میں ''سوار'' کے افسانوں کو بڑی اہمیت دیتا ہوں اور ان کی تخلیقی زندگی کو ایک نئے اور بے حد اہم موڑ سے تعبیر کرتا ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ افسانے جدیدیت کے کسی اصول پر پرکھے نہیں جا سکتے۔ ان کی حقیقی تعبیر، تفسیر، تفہیم اور پھر عظمت کی تعین صرف مابعد جدیدیت کے کھلے ہوئے اصولوں کے تحت ہی کی جا سکتی ہے۔ چاہے وہ زبان کے حوالے سے ہو یا موضوعات کے اعتبار سے۔ اس سلسلے میں اپنی رائے کی وضاحت یا دلیل کی ضرورت نہیں خود فاروقی نے وہ نکات (جن کا تعلق مابعد جدیدیت سے ہے) پیش کر دئے ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ خاصی تفصیل سے۔ ذیل کے اقتباسات سے میرا موقف واضح ہو رہا ہے:۔

(۱) ''اچانک مجھے خیال آیا کہ غالب کے بارے میں افسانے اور حقیقت پر مبنی ایک بیانیہ کیوں نہ لکھوں جس میں کچھ غالب سے متعلق ادب کے معاملات، کچھ اس زمانے کی ادبی تہذیب، اور کچھ تاریخ، سب حل ہو کر یکجان ہو جائیں۔ میں کئی برس سے اردو کی قدیم ادبی تاریخ اور تہذیب پر بیک وقت اردو اور انگریزی میں کتاب لکھ رہا تھا۔ مجھے اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ ہماری پرانی ادبی تہذیب ہمارے حافظے اور علم سے تقریباً غائب ہو چکی ہے۔ اگر یہ وقت کی سطح کے نیچے اتر کر ڈوب گئی تو ہمارا نقصان عظیم ہوگا، اور اس کی بازیافت تو خیر ممکن ہی نہ ہوگی۔ جن تہذیبوں کا ماضی نہیں، ان کا مستقبل بھی نہیں۔ اردو ادب و تہذیب کو فراموش کر دینے، اسے پایہ اعتبار سے ساقط تصور کرنے یا ساقط قرار دینے کی جو کوششیں ملک میں جگہ جگہ ہو رہی ہیں (اور ان کوششوں میں ہمارے بھی بعض سربرآوردہ حلقے شریک ہیں) ان کو دیکھتے ہوئے یہ اور بھی ضروری ہے کہ ہم اپنے تاریخی حافظے کو زندہ رکھیں اور اپنی ادبی تہذیب کو جاندار، قائم رہنے والی، اور آج بھی بامعنی حقیقت کے طور پر پیش کریں۔''

(۲) ''مالک رام مرحوم کا بے حد وثوق انگیز اور معلومات سے بھرپور افسانوی مضمون ''میرزا غالب، حالات، عادات، خصائل'' (مطبوعہ 'احوال غالب'، مرتبہ: مختار الدین آرزو، ۱۹۵۳ء) میرے سامنے تھا۔

آرزو صاحب کی کتاب میں اس مضمون کے آخر میں درج ہے۔ 'نظرِ ثانی، جنوری ۱۹۵۱ء'۔ میں نے یہ افسانہ رمضمون پہلی بار شاید اس کی اولین شکل ہی میں پڑھا ہوگا، کیوں کہ کتاب تو میرے ہاتھ میں بہت تاخیر سے آئی۔ بہتوں کی طرح مجھے بھی مدتوں گمان رہا تھا کہ مالک رام صاحب جو بھی ہوں لیکن انہوں نے غالب کے حالات چشم دید بیان کئے ہیں۔ جب بعد میں ان کے بارے میں ٹھیک سے جانا کہ وہ ہمارے ہی زمانے کے محترم اور معزز عالم ہیں تو بھی اس افسانہ نما مضمون کا طلسم شکست نہ ہوا۔''

(۳) ''مالک رام مرحوم کی طرح میں نے بھی اپنے افسانے کو واحد متکلم کی زبان سے بیان کرنے کی ٹھانی، لیکن اس خیال سے کہ مالک رام صاحب کی تحریر کا کوئی براہ راست اثر میرے متن پر نہ پڑے، میں نے ان کا افسانہ رمضمون تو کیا 'احوالِ غالب' بھی کھول کر نہ دیکھی۔ آج جب یہ سطریں لکھ رہا ہوں تو کتاب نکال کر 'میرزا غالب، حالات، عادات، خصائل' پر ایک نظر ڈالی ہے اور مالک رام صاحب کی روح کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔''

(۴) ''اردو کی حد تک تو مالک رام میرے پیشرو، یا رہنما تھے۔ گیان چند نے بعد میں مرزا فرحت اللہ بیگ کے نیم تاریخی بیانیے ''دہلی کی آخری شمع'' کی طرف توجہ دلائی کہ فرحت اللہ بیگ کو اردو میں ادبی رتاریخی افسانے کا موجد کہہ سکتے ہیں۔ میں اس بات سے متفق ہوں، لیکن فرحت اللہ بیگ کے متن کا اثر مجھ پر کوئی بہت گہرا نہ تھا۔ ہاں اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنا بیانیہ لکھتے وقت ''دہلی کی آخری شمع'' کی بھی جگہ میرے تحت شعور میں تھی۔''

(۵) ''ہنری ازمنڈ' کو میں نے سال ۱۹۵۳ء کے بعد دوبارہ نہ پڑھا، لیکن اس کا نقش دل پر اب تک روشن ہے۔ تھیکری نے اس ناول کے دیباچے میں ایک بات کہی تھی جو میرے دل کو بہت لگی۔ اس نے کہا کہ اس ناول کے ذریعے میں تاریخ کو ہیروؤں کی داستان کے بجائے

مانوس کہانی (To make History familiar rather than heroic) بنانا چاہتا ہوں۔ 'غالب افسانہ' اور اس کے بعد کے بھی سب افسانوں میں تھیکری کا ناول اور اس کی باتیں مہربان دوست کی طرح میرے رقیب و رفیق رہیں۔

لیکن جب 'غالب افسانہ' میں نے لکھ لیا تو خود مجھے لگا کہ یہ تو کوئی بہت کامیاب متن بن گیا ہے۔ اس پر اپنا نام بطور مصنف دینے میں مجھے (اس وقت) کئی قباحتیں (حقیقی یا مفروضہ) نظر آتی تھیں۔ بہت سوچ کر میں نے فیصلہ کیا کہ راوی اور مصنف کا نام ایک ہی ہو۔ پھر میں نے راوی کے بھی نام کئی سوچے۔ 'بینی مادھورسوا' کا نام سب مجوزہ ناموں کا قرعہ ڈال کر نکالا گیا۔''

(۶) ''میں اس دلی کا دلدادہ تھا، کیوں کہ اردو کی ادبی تہذیب صحیح معنی میں اپنا رنگ اور طور طریق محمد شاہ اور احمد شاہ اور پھر شاہ عالم ثانی کے زمانے میں حاصل کرتی ہے۔ سیاسی قوت اس شہر کی بھلے ہی گھٹ گئی ہو لیکن اس کی تہذیب زوال آمادہ اور انحطاط آلودہ نہ تھی، اور دس بار لٹنے کے بعد بھی اس شہر کی گلیوں میں بھیرو نہیں، بلکہ اس زمانے کی حسین ترین رقاصائیں ناچتی پھرتی تھیں۔ دلی کا چھوٹا سا پیکر آصف الدولہ کے وقت سے لے کر واجد علی شاہ کے عہد کا لکھنو تھا۔ لیکن افسوس کہ لکھنو کی تصویر ہمارے ذہنوں میں پریم چند کے افسانے اور ستیہ جیت رائے کی فلم نے بنائی ہے، ٹھوس تاریخ نے نہیں۔''

(۷) ''دلی کا حق تھوڑا بہت ادا کرنے کے لئے میں نے پہلے میر کے بارے میں افسانہ نہیں لکھا بلکہ ''سوار'' لکھا۔ میرے اپنے حساب سے اس افسانے کا مرکزی کردار خود شہر دہلی ہے، جس کے بغیر نہ وہ پراسرار سوار ہوتا، نہ بدھ سنگھ قلندر، نہ عصمت جہاں اور نہ افسانے کا راوی مولوی خیر الدین۔ ان سب کی شخصیتیں دلی کی شخصیت کا ذرا ذرا سا ٹکڑا ہیں۔ پھر ''سوار'' کے بعد مجھے ''ان صحبتوں میں آخر'' لکھنا ہی تھا۔ اور وہاں بھی جیسا کہ بہت سے پڑھنے والوں نے محسوس کیا، صرف میر نہیں ہیں۔

اس کے بعد ''آفتاب زمیں'' آتا ہے جس میں دہلی کی جھلک بھی ہے، اور دہلی کی اولاد معنوی یا اس کے جانشین کے طور پر لکھنو دھیرے دھیرے خود کو قائم کر رہا ہے۔ لیکن اس کے ملئے شجاع الدولہ اور سعادت علی خان کا خون گرم برق خرمن بن گیا۔ اس کی طرف کچھ اشارے ''غالب افسانہ'' میں دیکھے جاسکتے ہیں۔''

(۸) ''ان افسانوں کو میری دور ترین توقعات سے زیادہ پذیرائی ملی۔ ان کے واقعات، ان کی زبان، ان کی فارسیت، ان میں بیان کردہ تہذیبی اور تاریخی معلومات، ان کے کردار، سبھی کو خورد بینی آنکھ سے دیکھا گیا ہے۔ میں اسے اپنی کامیابی سے زیادہ اہل اردو کی کامیابی سمجھتا ہوں کہ انہیں اپنی ادبی تہذیب کے مظاہر سے لگاؤ ہے، اور وہ اپنے تاریخی اور ثقافتی حافظے کو گنوانا نہیں چاہتے۔''

واضح ہو کہ یہ سارے اقتباسات الگ الگ طریقے پر مابعد جدیدیت کے کسی نہ کسی رخ کی نشاندہی کر رہے ہیں۔ پہلے اقتباس سے ظاہر ہے کہ فاروقی کو اپنی پرانی ادبی تہذیب سے غایت محبت ہے، جو حافظے اور علم سے تقریباً غائب ہو چکی ہے۔ وہ اس کا احساس بھی کرتے ہیں کہ اگر وہ وقت کی سطح سے نیچے اتر کر معدوم ہو گئیں تو بڑا نقصان ہوگا، پھر بازیافت ممکن نہ ہو سکے گی۔ وہ شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ جن تہذیبوں کا ماضی نہیں ہوتا ان کا مستقبل بھی نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے کہ وہ ایسی وراثت کے بہت بڑے امین ہو کر سامنے آنا چاہتے ہیں۔ یہ وہی شخص کر سکتا ہے جس کو احساس ہو کہ ادبی تخلیق دراصل تہذیب اور ثقافت کی دین ہوتی ہے۔ لہٰذا تہذیبی اقدار کو فراموش کرنے سے ادبی تخلیقات کے در بند کرنے کے مترادف ہے۔ غالب کے حوالے سے 'احوال غالب' کا ذکر ہے جس کا وہ مطالعہ کر چکے تھے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ ان کے ذہن میں اس کے متون بہر حال موجود ہوں گے۔ بین المتونیت کا اس سے ایک جواز نکلتا ہے۔ یہ بالکل ٹھیک ہے کہ انہوں نے براہ راست اس سے استفادہ نہیں کیا ہوگا لیکن ان کے ذہن رسا میں یقیناً بہت سی چیزیں محفوظ ہو گئی ہوں گی۔

دوسرے اقتباس میں مالک رام کا ذکر ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس امر کے سلسلے میں خاصے محتاط رہے کہ غالب کے باب میں مالک رام کی تحریر ان پر اثر

نہ ڈالے یا براہ راست ان کے متن پر مالک رام کی تحریر یا متن کی چھاپ نہ پڑ جائے۔ایسی شعوری کوشش بھی اس کیفیت پر دال ہے کہ ہزار پرہیز کے باوجود ذہن و دماغ میں اثرات تو مرتب ہو ہی سکتے ہیں لہذا کہیں ایسی صورت نکلی ہوتو غیر فطری بات نہ ہوگی۔ یہ مسئلہ بھی بین المتونیت کا ہے۔

پھر ''دلی کی آخری شمع'' کے سلسلے میں گیان چند اور مرزا فرحت اللہ بیگ کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ ادبی رتاریخی افسانے کا موجد فرحت اللہ بیگ کو قرار دیتے ہیں اور اس کی وضاحت کرتے ہیں کہ ان کے بیانیہ پر دہلی کی آخری شمع کی کوئی لو نہیں ٹمٹمار ہی تھی۔لیکن وہ اس کا احساس رکھتے ہیں کہ جب وہ اپنا بیانیہ قلمبند کرر ہے تھے تو یہ کتاب ان کے تحت الشعور میں تھی۔ یہاں بھی بین المتونیت کا وہی قصہ ہے جس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔

سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ تاریخ اور بیانیہ میں حد فاصل نہیں قائم کرنی چاہئے۔وہ تھیکرے کے حوالے سے کہتے ہیں کہ To make history familiar rather than heroic ''غالب افسانہ'' میں تاریخ اور داستان کی سرحدیں مٹ گئی ہیں۔اس لحاظ سے یہ بیانیہ اپنے تیور، برتاؤ اور موضوع کے اعتبار سے مابعد جدید فکر کو مضبوط کرر ہا ہے۔

پانچویں اقتباس میں کچھ کہنے سے پہلے بارتھ کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں جس نے یہ کہا تھا کہ مصنف کی موت ہو چکی ہے۔اب دیکھئے جب فاروقی ''غالب افسانہ'' قلمبند کر چکے تو انہیں اپنا نام بطور مصنف دینے میں کئی قباحتیں محسوس ہوئیں۔ ہوئیں۔ چنانچہ موصوف نے اپنے نام کی بجائے راوی کا نام لکھ دیا یعنی بنی مادھو رسوا کا۔ کچھ وقت گزر گیا تو پھر یہ بات واضح ہوئی کہ نہیں اس افسانے کے مصنف تو فاروقی ہی ہیں۔یعنی فاروقی اپنا نام نہ بتاتے تو پھر یہ افسانہ بنی مادھو رسوا کے نام سے ہی منسوب رہتا۔سوچنے کی بات ہے کہ متن جب تیار ہو چکا ہوتا ہے تو پھر اپنے مصنف سے کس حد تک دور ہو جاتا ہے۔ایک طرح سے یہاں بارتھ کے نظریے کو تسلیم کرنے کا انداز ملتا ہے۔فاروقی نے لکھنو کی تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے پریم چند کے افسانے اور ستیہ جیت رائے کی فلم کا ذکر کیا ہے اور اس کا احساس دلایا ہے کہ لکھنو کی تہذیب جس طرح ہمارے ذہن میں ہے وہ ٹھوس تاریخ نہیں ہے بلکہ انہیں ذومتذکرہ فنکاروں کی دین ہے۔ اب

وہ ازسرنو اس تاریخ کی تلاش میں سرگرداں ہیں جس میں حقیقی تہذیب چھپی ہوئی ہے۔اس لئے کہ اب تک دہلی دس بار لٹ چکی تھی پھر بھی حسین ترین رقاصائیں ناچتی پھرتی تھیں اور ان کے سامنے دلی کا ایک چھوٹا سا پیکر آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ کا لکھنو۔اب اس کی تصویر وہ لوگوں کے ذہن پر اپنے متن سے مرتب کرنا چاہتے ہیں۔وہ اس کا احساس دلاتے ہیں کہ انہوں نے دلی کا حق یوں ادا کیا ہے کہ ''سوار'' جیسا افسانہ لکھا جس کا مرکزی کردار شہر دہلی ہے۔غور کیا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں اپنے تہذیبی اور ثقافتی ورثے کا کتنا پاس اور احساس ہے۔ظاہر ہے ان امور کا جدیدیت سے کوئی تعلق نہیں۔ یہاں تاریخ اور افسانے کی سرحدیں ایک ہوگئی ہیں اور ''سوار'' بیک وقت تاریخ بھی ہے اور افسانہ بھی۔اس طرح کی کیفیت ''غالب افسانہ'' میں بھی ہے۔

آٹھویں اقتباس میں وضاحت کی گئی ہے کہ وہ اپنے تاریخی اور ثقافتی حافظے کو گنوانا نہیں چاہتے۔

ایسا لگتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی قطعاً اپنے وجودی افکار سے الگ ہو گئے ہیں اور جدیدیت کی تمام تر شقوں کو فراموش کر دیا ہے۔وہ اسے تسلیم کریں یا نہ کریں ''سوار'' مابعد جدیدیت کے زمرے ہی کی ایک مثالی کتاب ہے، جس کی طرف بار بار رجوع کرنا ناگزیر ہوگا۔

بائنری اپوزیشن کی مثالیں غیاث احمد گدی کے افسانوں میں بھری پڑی ہیں۔ جدید تر افسانے کی بحث میں میں نے غیاث کے سلسلے میں لکھا تھا کہ غیاث احمد گدی کی افسانوی تکنیک کا ایک اور پہلو Situations اور کردار کو متضاد سمتوں میں رکھنا ہے۔یہ صورت راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔اثرات کو شدید تر کرنے میں تکنیک بہت معاون ہوتی ہے، ڈورتھی جونسن کے مثبت اخلاقی نظریہ کے پہلو بہ پہلو بنگالی جیولر اپنی تمام تر گراوٹ کے ساتھ سامنے ہے، بوڑھا انکل کے مقابلے میں مارگریٹ ہے۔زہرہ کے کردار کے خلاف بھائی انور اور افسانہ نگار مشتاق ہیں، ''اندھے پرندے کا سفر'' میں رومی کی ضد اس کی بیوی اور شانتا سے پیدا ہو رہی ہے، کلا کے خلاف تو پورا خاندان ہی ہے۔''جوہی کا پودا اور چاند'' میں دیدی کا تقاضہ دیکھا یعنی مالی کی بیوی سے پیدا ہو رہا ہے۔''پیاسی چڑیا'' کے متضاد پہلوؤں سے ہم پہلے ہی آگاہ ہو چکے ہیں۔للی واٹسن کے مد مقابل اس کی ماں اور عبدل ڈرائیور ہے ضرورت اس

بات کی تھی کہ سارے Situations کی مثالیں دی جائیں لیکن یہاں اس کا موقع نہیں اس لئے اشارے پر بس کرر ہا ہوں۔

میں نے ایک عرصہ پہلے ایک طویل مضمون جوگیندر پال کی افسانہ نگاری پر لکھا تھا، وہ میری کسی کتاب میں شامل ہے۔موصوف پر ایک ضخیم کتاب ارتضی کریم نے مرتب کی ہے، اس میں بھی یہ مضمون شریک اشاعت ہے۔یہی وجہ ہے کہ میں کسی تفصیل میں نہیں جانا چاہتا۔لیکن یہاں ایک بات کہتا چلوں کہ میں نے ہمیشہ ان کی ذہنی اثباتیت کو محسوس کیا ہے۔ایک دلربا شخصیت زندگی کی تمام تر دلربائی کو نہ صرف دیکھتی ہے بلکہ انہیں جذب کر لینے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے۔کھلا ہوا ذہن، بے تعصب فکر، اخلاقی کیف، یہ سب جوگیندر پال کی زندگی کا حصہ ہیں۔ضروری نہیں کہ شخصیت کا عکس تحریر میں بھی ہو لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ پال ہمیشہ زندگی کے اس کنارے پر کھڑے نظر آتے ہیں جہاں زندگی کی تمام تر قباحتوں کو دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں لیکن انہیں برداشت کرتے ہوئے رجائی کیف میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ان کے یہاں روش کی تلاش کا بھی مسئلہ ہے جو کئی دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں آج بہت شدت اختیار کر چکا ہے۔پال ماضی کی طرف نظر کرتے ہیں تو یہ بھی صورت پیدا ہوتی ہے:-

"کوئی چھتیس برس بعد میں اپنے جنم کے نگر لوٹا ہوں اور وہ اوجھل راستے میری خوابناک آنکھوں میں بھر آئے ہیں اور بھرتے ہی بڑی فطری سرعت سے ان ہی مانوس مقامات کی طرف ہو لئے ہیں۔

میرے دوست جمال نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھ کر اپنی کار کی طرف اشارہ کیا ہے— چلو— !وہ مجھے اسٹیشن پر لینے آیا ہوا ہے۔

پاکستان بننے سے پہلے جمال اور میں لاہور میں اپنے یونیورسیٹی ہاسٹل کے ایک ہی کمرے میں رہا کرتے تھے۔جمال کا آبائی گھر پاکستان کی سرحد کے اس پار میرٹھ میں تھا اور میرا اسی شہر سیالکوٹ میں۔پاکستان بننے پر میں سرحد کے پار جا بسا اور وہ یہاں سیالکوٹ آ گیا۔پودوں کا کیا ہے؟ انہیں کہیں سے اکھاڑ کر کہیں بھی لگا دو، زیادہ سے زیادہ یہ ہوگا کہ نئے مقام کی آب وہوا راس نہ آنے پر گل سڑ جائیں گے— مگر میں تو اتنا بڑا نکل آیا ہوں— نہیں گلتا سڑتا تو میں بھی رہا مگر اگتا بھی رہا اور

اگتے اگتے سخت ہو گیا تو میر گلنا سڑنا رک گیا۔ لاچار آدمی سے وہ کچھ تو نہیں ہو پاتا جو وہ چاہتا ہے لیکن فطرت اس پر ترس کھا کر اتنا ضرور کر دیتی ہے کہ جو کچھ وہ ابتداً نہیں چاہتا، ہوتے ہوتے اسے عادتاً چاہنے لگے۔ اس طویل مدت میں میرے ساتھ بھی یہی ہوا ہے۔ میری پہچان اور چاہ کے نشانات اب دلی سے وابستہ ہو گئے ہیں اور مجھے ڈر سا لگا رہتا ہے کہ یہاں سے بھی کاٹ لیا گیا تو ایندھن ہو کے رہ جاؤں گا۔ اس کے باوجود جب کسی بھی موسم میں میں لہرا رہا ہوتا ہوں اور مجھے دیکھ دیکھ کر میری معصوم شاخیں بھی لہرانے لگتی ہیں اور ان کے انگنت گول مول پتے ان کی چھاتیوں میں بیک وقت منہ ٹھونس لیتے ہیں تو اس سکھ کے عالم میں مجھے نہ معلوم کیوں کر اپنی جڑوں سے سیالکوٹ کی پرانی مٹی بھر بھر جھڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور میں ایک دم اپنے اندر ہی اندر رونے لگتا ہوں اور باطن میں اس برستے پانی سے میری شبیہ نکھرتی چلی جاتی ہے۔

میرا سیالکوٹ میری روح میں آباد ہے۔ میری سدا یہ خواہش رہی کہ ایک بار وہاں جانا ہو جائے۔ کھوئے ہوئے کتے بلیاں بھی چار دن میں دم ہلاتے ہوئے اپنے دور دراز ٹھکانوں پر لوٹ آتے ہیں، مگر انسان ہی ہے جو اپنی رہبری کے لئے ایسے قانون وضع کر لیتا ہے جن کی بدولت عمر بھر ہوائی جہازوں میں بے مقام اڑتا رہے، اپنے وجود سے اپنی ہی روح تک بھی اس کی رسائی نہ ہو پائے۔

جمال نے میرے کندھے کو پھر ہلایا ہے۔

''خواب دیکھ رہے ہو؟ آؤ، گھر چلیں۔''

(''باشندے'')

یہ اقتباس اپنے آپ میں مکمل ہے اور تمام کیفیتوں پر حاوی ہے جن کا میں نے احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔ گویا جوگیندر پال مابعد جدیدیت کے ہم نوا ٹھہرے، چاہے وہ کسی خانے میں خود کو رکھنا ناپسند کرتے ہوں۔

سلام بن رزاق بمبئی میں زندگی کے جتنے اور جیسے رخ دیکھتے ہیں وہ ان کے افسانوں کے تار و پود ہیں — وہ کھری سچائیوں کے افسانہ نگار ہیں، حقیقت سے آنکھ

ملاتے رہنے ہی میں ان کا عزم اور ان کا فن دونوں ہی جرات آزما ہیں۔ ان کے افسانوں کی تہوں میں اترئے تو احساس ہوتا ہے کہ حالات کبھی کبھی انسان کو کتنا بے بس کر دیتے ہیں اور انسان سپر ڈالنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ جو اس طرح مسائل کا حل تلاش کرتا ہے وہ بزدل ہے بلکہ اس کی سپر دگی زندگی کو ہموار بنانے کی ایک سبیل ہے۔ ہاں بین السطور میں یہ سبق ملتا ہے کہ حالات کو بدلنا ہے اور زندگی کو خوشگوار ہونا ہے۔

سلام بن رزاق ایک حقیقت نگار افسانہ نگار ہیں، جن کے یہاں رومان بار نہیں پاتا۔ ظاہر ہے وہ زندگی کی تلخیوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے بلکہ انہیں فنی پیکر دے کر ارباب حل وعقد سے بعض تقاضے کرتے ہیں جنہیں کبھی نہ کبھی پورا ہونا ہے۔ ایک دو اقتباسات ملاحظہ ہوں جن سے ان کے جدید تر فکری رویے کی نشاندہی ہوتی ہے:-

''اس کے لنگڑے اور شرابی باپ کو قرضوں سے نجات دلا کر میں نے بدلے میں زینب کا ہاتھ مانگ لیا۔ میں نے زینب کی مرضی دریافت نہیں کی تھی۔ گاؤں کی سولہ سترہ برس کی نیم خواندہ، مفلس اور مقروض باپ کی بیٹی سے اس کی مرضی دریافت نہ کرنا کوئی ناقابل معافی جرم تو نہیں تھا۔ شہر میں آنے کے بعد شروع شروع میں تو زینب کافی چپ رہی مگر پھر جلد ہی سپر مارکیٹ کی شاپنگ، سمندر کے کناروں کی سیر، ہوٹلوں کے ڈنر پارٹیاں، نئے نئے فیشن کے لباس، قیمتی زیورات، نائٹ شوز، ایکزیبیشنز آرٹ گیلریاں، سینما اور تھیٹر سب نے اس کی بے نام اداسی اور بے سبب خاموشی کو بھاپ بنا کر اڑا دیا۔ اس نے گاؤں میں صرف چھٹی کلاس پاس کیا تھا مگر پارٹیوں اور دعوتوں میں اٹھتے بیٹھتے انگریزی بولنے میں اچھی خاصی مہارت حاصل کر لی۔ اب مجھے اپنے دوستوں اور ان کی بیویوں سے اس کا تعارف کراتے ہوئے کسی قسم کی جھجک محسوس نہیں ہوتی تھی۔ وہ دیکھتے ہی دیکھتے میری سوسائٹی میں اس قدر گھل مل گئی جیسے وہ شروع سے ہی اس کا ایک حصہ رہی ہو۔ اس نے کبھی میری شراب نوشی یا سگریٹ نوشی پر کوئی اعتراض نہیں کیا۔ میں عادی شرابی نہیں تھا مگر پارٹیوں میں جی چھک کر شراب پیتا اور سگریٹیں پھونکنا مجھے اچھا لگتا تھا۔ میں نے اسے

اپنے ماضی کے تمام معاشقوں کے بارے میں بھی تفصیل سے بتا دیا۔ مگر اس کی پیشانی پر بل نہیں آیا۔ وہ میری باتیں سن کر مسکراتی رہی اور میری قمیص کے بٹن کھول کر اپنی نرم نرم انگلیوں سے دھیرے دھیرے میرے سینے کے بالوں سے کھیلتی رہی۔"

("آواز گریہ")

"وہ دروازے کی طرف بڑھتے بڑھتے رک گیا، پلٹ کر صحیفہ کی طرف دیکھا۔ وہ نظریں نیچے کئے کھڑی تھی اور اس کا چہرہ تمتما گیا تھا۔ اس نے ایک پھیکی مسکراہٹ کے ساتھ دھیرے سے کہا "جلد ہی آؤں گا......" اور دروازے کی طرف بڑھ گیا۔ وہ آنگن پار کر کے گلی میں آ گیا۔ سامنے رکشا کھڑا تھا، اس نے ہاشم چچا اور سرجو کاکا سے ہاتھ ملایا اور رکشے میں بیٹھ گیا۔ ڈرائیور نے رکشا اسٹارٹ کیا، پھٹ پھٹ کی آواز کے ساتھ رکشا چل پڑا۔ رکشا گھر کے پچھواڑے سے گھوم کر بڑی سڑک پر چلا تو اس نے دیکھا کہ پچھواڑے کے دروازے میں صحیفہ منے کو گود میں لئے کھڑی اس کے رکشے کی طرف دیکھ رہی ہے۔ اس نے ہاتھ ہلا کر اسے خدا حافظ کہا۔ وہ بھی منے کا ہاتھ ہاتھ میں لئے الوداع کہہ رہی تھی۔ اس کے ہونٹوں پر ایک شرمیلی مسکراہٹ تھی۔ اس کا رکشا پھٹ پھٹ کرتا تیزی سے اسٹیشن کی طرف جا رہا تھا مگر اسے لگ رہا تھا کوئی زبردست قوت اسے پیچھے کی طرف کھینچ رہی ہے۔ صحیفہ اور منا کا چہرہ بار بار اس کی آنکھوں میں گھوم رہا تھا۔ صحیفہ ہاتھ ہلا کر اسے الوداع کہہ رہی تھی مگر وہ اسے الوداع کہاں کہہ رہی تھی۔ وہ تو اسے واپس بلا رہی تھی اس کے دل میں ہوک سی اٹھی۔ اسے روزی اور بچے یاد آ گئے۔ معاً روزی کے غصے سے تمتمایا ہوا چہرہ اس کی نظروں میں گھوم گیا۔ وہ کسی خونخوار شیرنی کی طرح بپھری ہوئی تھی۔ اب صحیفہ کا چہرہ دھندلانے لگا تھا۔ مگر وہ دھندلاتے دھندلاتے بھی سات پردوں سے روزی کے چہرے پر اامپوز ہو رہا تھا۔ اس کے دماغ میں آندھیاں چلنے لگیں اور سینے میں ایک طلاطم سا پیدا ہوا۔ اچانک اسے لگا وہ رونا چاہتا ہے پھوٹ پھوٹ کر رونا چاہتا ہے۔

اس نے محسوس کیا ہزار ضبط کے باوجود آنسوؤں کا ایک تیز و تند سیلاب اس کی پلکوں کی طرف بڑھ رہا تھا۔

(''آندھی میں چراغ'')

''ارے کم سے کم اس لاش کو ڈھانکنے کے لئے کوئی کپڑا تو پھینکو۔ تم لوگوں میں کچھ انسانیت ہے یا نہیں۔ تھوڑی دیر تک چاروں طرف ایک تکلیف دہ سناٹا چھایا رہا۔ پھر سامنے کی بلڈنگ کے فرسٹ فلور کی ایک کھڑکی کھلی اور ایک بوڑھے شخص نے اپنا آدھا دھڑ کھڑکی سے باہر نکال کر سڑک کی طرف ایک سفید چادر اچھال دی۔ پھر ایک اور کھڑکی کھلی۔ ایک عورت نے سر باہر نکالا اور اس نے بھی ایک تہہ کی ہوئی سفید چادر سڑک کی طرف پھینکی، پھر دیکھتے ہی دیکھتے کھڑکیاں کھلتی گئیں اور تین منٹ کے اندر سات سفید دودھ چادریں سڑک پر اچھال دی گئیں۔ انسپکٹر چلایا۔

''بس، بس اب بس کرو بہت پنیہ ہو گیا۔''

دو کانسٹبل آگے بڑھے، انہوں نے ایک چادر اٹھائی، اس کی گھڑی کھولی اور اس کے چاروں کونے کو پکڑ کر لاش کو ڈھک دیا۔

وہ کھڑکی بند کر کے اپنے بستر پر آ کر بیٹھ گیا۔ اچانک اس نے محسوس کیا کہ اس کے ذہن میں اٹھتے خوف کے بگولوں کا زور اب دھیرے دھیرے کم ہونے لگا ہے۔ ان بگولوں کی جگہ ایک پرہول خالی پن نے لے لی تھی۔ وہ حیرت انگیز طور پر خوف اور اندیشے سے اوپر اٹھ گیا تھا۔''

(''باہم'')

منظر کاظمی کی رجائیت ملاحظہ ہو۔ یہ رجائیت وہی ہے جو جدید ترین ادب کا خاصہ ہے اور زندگی کو آسان بنانے کی ایک شکل ہے جس میں تخلیقات اپنے طور پر کام انجام دیتی ہیں۔ منظر کاظمی کے ''کانٹوں کا تاج'' کا ایک اقتباس دیکھئے جس پر تبصرے کی کوئی ضرورت محسوس نہیں ہوتی:۔

''وجہ اس کی یہ ہے کہ تمہاری آنکھوں کی بینائی اب تک باقی ہے۔ کچھ لوگ چاہتے ہیں کہ چاند کی تمام کرنیں صرف ان کے جسم پر پڑیں اور اس کوشش میں اگر وہ ناکام ہوتے ہیں تو جانتے ہو وہ کیا کرتے ہیں؟ جنگل

کا سفر اختیار کرتے ہیں اور وہاں اندھیرے اور گہرے کنویں کی تلاش میں لگ جاتے ہیں اور پھر انہیں اطمینان ہو جاتا ہے اور گھر لوٹ آتے ہیں اور ہنستے ہیں اور خوش رہتے ہیں اور ہم کہ اپنے جگر کا خون کرتے ہیں اور روتے ہیں اور اپنی بینائی کھو بیٹھتے ہیں لیکن اس کے باوجود صبر کرتے ہیں۔ہم جانتے ہیں کہ یہ ایک دن اس اندھیرے کنویں سے ایک چاند نکلے گا۔''

شوکت حیات ایک معروف افسانہ نگار ہیں۔ان کی نگاہیں سماجی احوال و کوائف کے باب میں ہمیشہ کھلی رہتی ہیں۔نتیجے میں وہ ان تمام ناہمواریوں کی خبر رکھتے ہیں جن سے انسان کی زندگی عبارت ہے۔لیکن ایسی ناہمواریوں کا سبب بھی انسان ہے،کوئی ماورائی صورت نہیں۔چونکہ مابعد جدیدیت ایسے تمام ناگفتہ مظاہر کو نشانہ بناتے ہوئے خوشگوار اور متوازن زندگی کی جویا ہے اس لئے شوکت حیات کی اکثر تخلیقات جدید تر رویہ کی نشاندہی کرتے ہوئے مثبت زندگی کا اشاریہ بن جاتی ہیں چاہے اس کے حصول میں جتنی بھی دشواریاں سدراہ ہوں۔وہ خود اپنے بعض افسانوں کے سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

''......استعارہ کے تنقید نمبر میں ایک اہم طویل مضمون ''۱۹۷۰ء کے بعد والے'' بھی شائع ہوا تھا جو آپ کی نظروں سے گزرا ہوگا۔

ایک اہم افسانہ''مادھو''(پریم چند کے''کفن'' کا مادھو) آج کل کے مئی ۲۰۰۲ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔کچھ لوگ اسے خالص مابعد جدید افسانہ قرار دے رہے ہیں۔اس کی بنیاد پہلے سے موجود متن پر ہے۔اس کے پہلے بھی ایک طویل افسانہ''پھنسڈا''آجکل میں شائع ہوا تھا جس میں نامیاتی عناصر(جس کو آپ مابعد جدیدیت قرار دیتے ہیں) کا وفور ہے......'' (راقم الحروف کے نام ایک خط سے)

لیکن ان باتوں سے الگ ان کے افسانہ''فرشتے''پر ایک نگاہ ڈالئے۔صرف ایک اقتباس کے حوالے سے اندازہ ہوگا شوکت حیات مابعد جدید رویہ سے کلی طور پر اتفاق کرتے ہیں۔اس افسانے کا نحیف وکمزور شخص حالات سے مسلسل ٹکرا رہا ہے۔بگڑے ہوئے حالات کے آگے سپر نہیں ڈال دیتا ان کی اصلاح کے لئے دانشوری کی

راہ اپناتا ہے۔ظاہر ہے ایک فنکار اس سے زیادہ اور کیا کرسکتا ہے— اقتباس ملاحظہ ہو:-

> ''وہ تینوں فرشتوں کی طرح معصوم دکھائی دیتے تھے۔
> ان میں سے ایک کافی دبلا پتلا تھا۔ایک ذرا کم اور ایک فربہ۔
> ان میں سے ایک زندگی کے تجربے اور سماجی وابستگی کا قائل تھا۔مسائل پر سوچتے سوچتے وہ عملی زندگی میں تقریباً ایک ناکارہ سی شئے میں تبدیل ہوتا جارہا تھا۔ ہر وقت تفکر میں غلطاں پیچاں۔جسمانی طور پر گھلتے ہوئے وہ تنکا پہلوان کی صورت اختیار کر چکا تھا۔اس کا تدارک وہ اپنے افسانوں میں کرنے کی کوشش کرتا تھا۔
> کہتے ہیں کہ اس کے افسانوں میں کہانی پن، بیانیہ، سیاسی و سماجی وابستگی، تکثیری رویہ اور ثقافتی تشخص کی موجودگی نے اس کے قاریوں کا ایک اچھا خاصا حلقہ تیار کردیا تھا۔ بظاہر مرنجان مرنج، نحیف و لاغر اور بے ضرر نظر آنے والا یہ انسان اپنی تخلیقیت میں دہکتی ہوئی آگ چھپائے ہوا تھا جو بطور خاص مفلوک الحال مداحوں کو اس کا گرویدہ بنا چکا تھا۔اجتہادی بندے کے روپ میں اسے اعلیٰ مقام پر متمکن کرتا تھا اور متمول اور تنومند لوگوں کو اس سے بیزاری اور بغض وعناد کا رویہ اختیار کرنے پر مجبور کرتا تھا۔''

گلزار کے افسانے اپنے تیور اور انداز کے لحاظ سے علمی پس منظر رکھتے ہیں۔ ان کی اکثر تخلیقات میں دانشورانہ فضا کا احساس ہوتا ہے۔پھر وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ اختصار اور جامعیت سے کس طرح تاثر قائم کیا جاسکتا ہے۔''استعارہ'' میں میں نے ان کا ایک افسانہ ''مائیکل اینجلو'' پڑھا تو ایسا محسوس ہوا کہ وہ انسان کی سرشت اور نفسیاتی گرہوں پر اچھی خاصی نظر رکھتے ہیں۔لیکن صرف متذکرہ افسانہ کے پس منظر میں بات کی جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ ہر بچہ معصوم ہوتا ہے لیکن زمانے کے سرد و گرم اس کی معصومیت چھین لیتے ہیں۔یہی صورت اس افسانے میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔بولوگنا میں اینجلو ایک بچے کو ننھے معصوم یسوع کی شکل میں پیش کر چکا اب اسے ایک ایسے شخص کی تلاش تھی جسے اب وہ یہودہ کی صورت میں نقش کرنا چاہتا ہے۔تلاش بسیار کے بعد

اس کی مراد پوری ہوئی اور ایک شخص مارسولونی اسے نقشے کے مطابق جو یہودہ بنایا جا سکتا تھا آخرش مل گیا لیکن قصہ یوں تمام ہوتا ہے کہ مارسولونی وہی ہے جسے اس کے عہد طفلی میں یسوع نقش کر چکا تھا اور اب انجانے میں اسے ہی یہودہ بنانا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے اتنے عرصے کے بعد یہ معصومیت کہاں غائب ہوگئی۔ اب وہی بچہ یسوع جوان ہو کر لالچی، اور نہ جانے کیا کیا بن چکا ہے۔ ایسی ساری کیفیت کی ذمہ داری اس سماج کی ہے جو معصوم کو معصوم نہیں رہنے دیتا۔ یہ بھی کہ ایک ہی شخص یسوع بھی ہے اور یہودہ بھی۔ کئی طرح سے تجزیہ ممکن ہے۔ لیکن اس افسانے میں روایتی تقدس کو بھی چیلنج کیا گیا ہے جو اکثر اوڑھ لیا جاتا ہے۔ متعلقہ سطور دیکھئے:-

''اینجلو اسے اپنے ساتھ چیپل میں لے آیا سودا طئے کرنے اور اسے بتایا کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ اسے یہودہ کی شکل میں نقش کرنا چاہتا ہے۔ وہ لافانی ہو جائے گا۔ اسے چادریں اٹھا اٹھا کر ساری چھت اور دیواریں دکھائی۔

وہ حیرت زدہ سب کچھ دیکھتا رہا۔ پھر اپنی اس خدمت کے لئے ایک اچھی خاصی رقم کا مطالبہ کیا جو اینجلو دینے کے لئے تیار ہو گیا۔ پھر اس نے کچھ رقم پیشگی چاہی، اینجلو نے وہ بھی دے دی۔ وہ کچھ روز باقاعدگی سے آتا رہا چیپل میں۔ اینجلو اسے بیٹھک کے لئے بلاتا تھا۔ ایک روز اینجیلو کے پرانے اسکیچ پھرولتے ہوئے اس نے 'بولوگنا' کے بارے میں پوچھا......

''یہ بچہ کون ہے؟''

''بولوگنا میں رہتا تھا۔ بہت سال پہلے کی بات ہے اسے ننھے یسوع کی صورت دی تھی میں نے۔''

''اس کا نام یاد ہے تمھیں؟''

''ہاں۔ مارسولونی''

وہ آدمی مسکرایا۔ اس نے اپنی قمیص کی آستین اٹھائی، بانہہ پر کھدا ہوا نام دکھایا''

''مارسولونی

''میں وہی یسوع ہوں جسے تم یہودہ نقش کر رہے ہو!''

احمد یوسف کے مابعد جدید رویے کی نشاندہی کے لئے میرا ذہن ان کے مشہور افسانہ ''عبدالرحیم ٹی اسٹال'' کی طرف راغب ہوتا ہے۔ ہوا یہ کہ جب جدیدیت کی لہر تیز ہوئی تو احمد یوسف نے بھی اپنا رویہ بدلا۔ ان کے بیشتر افسانوں میں جدیدیت کی شقیں نمایاں ہیں۔ لیکن ''عبدالرحیم ٹی اسٹال'' بالکل مختلف قسم کا افسانہ ہے جس میں ہمارے سماج کی کئی کیفیتیں یا سطحیں نمایاں ہوئی ہیں۔ یہ افسانہ ان کے مجموعہ ''روشنائی کی کشتیاں'' میں شامل ہے اور یہی ان کا پہلا افسانوی مجموعہ بھی ہے۔

میں نے پہلے بھی لکھا تھا اور پھر لکھ رہا ہوں کہ:۔

''غریبوں کا دکھ درد کیا ہوتا ہے اس افسانے کا قوام ہے اور اسی عقبی زمین میں پسماندہ لوگوں کی زندگی کے خواب کے حدود کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ یہ چھوٹے لوگ بس یہ چاہتے ہیں کہ ان کی اولاد بھی کم از کم اس ادنیٰ کام سے وابستہ رہے اور روزی روٹی کی سبیل پیدا ہوتی رہے۔ عبدالرحیم اپنے بیٹے عبدالکریم سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اس کی راہ پر چلے گا اور اس کے ٹی اسٹال پر اس کی معاونت کرے گا۔ وہ ایسا کرتا بھی ہے لیکن اس کی موت کے بعد عبدالکریم کا بیٹا بھی اپنے باپ سے اسی قسم کی صلواتیں سنتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی اس کی وفات کے بعد وہی جگہ لے لے گا۔

یہاں نکتہ یہ ہے کہ غریب لوگوں کی سوچ اور فکر بعض حالات کی بنا پر اس قدر محدود ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی اولاد کو اسی رنگ میں دیکھنا چاہتے ہیں جو ان کا اپنا رنگ ہوتا ہے۔ خواب وخیال میں بھی وہ عظمت کے حصول کے دلدادہ نہیں ہوتے۔ اس لئے کہ زمیندارانہ نظام میں شاید اس کی گنجائش نہیں کہ غریبوں کی اولادیں کسی اعلیٰ عہدے کے بارے میں سوچ بھی سکیں۔ سوچ اور فکر پر ایسی قدغن وہ سماج لگاتا ہے، جہاں اس کی پرورش و پرداخت ہوتی ہے۔ افسانہ نگار نے کمال فنکاری سے اس زمانے کے ذہن و دماغ کو تخلیقی سطح پر برتنے کی کوشش کی ہے جس میں سماج از خود بے حد گھناؤنا نظر آتا ہے۔ ''عبدالرحیم ٹی اسٹال'' اردو کے چند معیاری افسانوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے اور ایک زمانہ پہلے میں نے

احمد یوسف سے یہ بات کہی تھی کہ آپ کے بہت سے افسانوں میں مجھے ٹی اسٹال والا افسانہ بے حد وقیع معلوم ہوتا ہے۔تو یہ احمد یوسف کے افسانوی تخلیق کا پہلا شاہکار ہے جو ترقی پسندی سے بھی عبارت ہے اور مابعد جدید فکر سے بھی۔"

رتن سنگھ مشہور ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔حال ہی میں ان کا ایک افسانوی مجموعہ "پناہ گاہ" شائع ہوا ہے جس میں اکیاون افسانے ہیں۔پہلا افسانہ "پناہ گاہ" ہے۔اس میں ان کے سابقہ گاؤں کا ایک منظر دیکھئے جس میں گاؤں کی زبوں حالی کے احوال تو ہیں لیکن جب وہ اس گاؤں سے الگ ہوجاتے ہیں تو پھر صورت دوسری ہی ابھرتی ہے:-

"ہمارے گاؤں میں دوسرے تیسرے سال باڑھ آجاتی تھی۔راوی کا پانی ،اپنے کناروں کو توڑ کر ہمارے گاؤں کو جب کالے ناگ کی طرح گھیرتا تو ہر طرف پانی ہی پانی نظر آتا۔ہماری گلی کے سامنے جو چوڑا راستہ جاتا ہے وہاں تو گھٹنوں گھٹنوں پانی ہوتا لیکن ذرا آگے بڑھو تو یہی پانی گلے سے بھی اوپر ہوجاتا۔ایسی باڑھ کے وقت پانی کی تیز دھاروں کی شائیں شائیں سے سارے گاؤں پر دہشت چھا جاتی۔ہر شخص گھبرایا ہوا ہوتا۔

میں یہ ہولناک منظر دیکھ کر گھر لوٹتا تو اس کمرے میں چھپ جاتا جیسے مجھے یقین تھا کہ باڑھ کا پانی اس کمرے کی بلندی تک نہیں پہنچ سکتا۔جب میرے دل کو ذرا سی دھیرج بندھتی تو ایسے موقعوں پر میں سوچتا کہ کاش اس کمرے کی دیواریں اتنی بڑی ہوجائیں اتنی بڑی ہوجائیں کہ سارا گاؤں اس میں سمٹ جائے۔باڑھ کی زد میں آکر لہلہاتی فصلوں والے کھیت برباد ہوجاتے تھے اور کچی دیواروں والے جھنگیوں اور کمہاروں کے مکان اکثر باڑھ کی وجہ سے گر جایا کرتے تھے۔اس لئے میرے دل میں آیا کرتا کہ یہ سب اسی کمرے میں آکر سما جائیں یا یہ کمرہ ہی اتنا بڑا ہوجائے کہ سارے مکان ،سارے کھیت ،اس کے اندر آکر باڑھ سے محفوظ ہوجائیں۔

اب تو آپ کو تھوڑا بہت اندازہ ہو ہی گیا ہوگا کہ اس کمرے کی میرے لئے کیا اہمیت ہے اور میں اسے پاکستان سے اٹھا کر کیوں لایا تھا......
......اسی مقصد کے حصول کے لئے میں اکثر اس اندھیرے کمرے میں پہنچ کر اس کے طاق میں رکھے ہوئے دیے کو روشن کرتا ہوں اور اس کی جلتی ہوئی لو کی طرف دیکھتا رہتا ہوں اک ٹک اور سوچتا ہوں کہ اس کی لو کو کیسے اور تیز کیا جائے کہ اس کی پیلی روشنی پھیلتی پھیلتی ساری دنیا کو اپنی آغوش میں لے لے۔''

افسانہ جس رجائیت پر ختم ہوتا ہے وہ مابعد جدید صورت حال کو پیش کرتا ہے۔

ایک بہت پرانا افسانہ شفیع جاوید کا ہے عنوان ہے ''اپی ٹاف''۔ میں نے اسے بہار اردو اکادمی، پٹنہ کے ایک پروجیکٹ کے تحت اپنی مرتبہ کتاب ''بہار میں اردو افسانہ نگاری'' میں شامل کیا تھا۔ اب جب پڑھتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ آج کا افسانہ ہے، جس میں نئی زندگی دھڑک رہی ہے۔ حساس فنکار وقت سے آگے بھی دیکھتا ہے۔ مابعد جدید رویے میں بدلتی ہوئی حقیقت کا منظر نامہ بڑی اہمیت رکھتا ہے اس نقطہ نظر سے ''اپی ٹاف'' کا نئے سرے سے جائزہ لینا چاہئے۔ یوں شفیع جاوید آج کل دوسرے طریقے کے افسانے بھی تخلیق کر رہے ہیں۔ بہر طور یہ اقتباس دیکھئے اور باپ بیٹے کے رویہ پر غور کیجئے:-

''شاہدرہ پیچھے چھوٹ جاتا ہے میں اب اخبار اٹھا لیتا ہوں۔ نمایاں خبر Space Shuttle cock کی ہے — ٹوکیو سے نیویارک کا سفر صرف چند گھنٹوں میں — خلا کتنا محدود ہے اور فاصلے کی سرحدوں کا کوئی وجود نہیں Global Village (یہ مک لوہن کہاں سے یاد آ گیا)- لیکن کراچی بہت بڑا جدید شہر ہے (یا ہو گیا ہے سنتے ہیں) اور بٹوارہ کے بعد سے اقبال بھائی وہیں رہتے ہیں، پھر بھی اقبال بھائی ابھی تک ویسے ہی روایت پرست ہیں، ہم دونوں نے بائیس سالوں سے ایک دوسرے کو نہیں دیکھا، ہماری صورتوں میں کافی تبدیلی آ گئی ہے۔ میں موٹا اور اقبال بھائی بوڑھے ہو گئے ہیں، یہ ہم دونوں ایک دوسرے کی تصویروں سے جان پائے ہیں۔ پابندی تو آدمی پر ہے اب ان کا منا

امریکہ سے لوٹ کران سے الگ ''بلومون'' ہوٹل میں رہتا ہے تو کیا برا ہے؟ اور گاڑی سے اس نے بائی بائی والا ہاتھ نکال کر اقبال بھائی کو وش کیا ،صرف وش،تو اسے ٹائم کہاں تھا؟ دفتر کا وقت نکلا جارہا تھا اور الگ رہنا بھی ضروری ٹھہرا کہ اقبال بھائی کے یہاں وہ اپنی بیئر کی بوتلیں کہاں رکھے۔ باپ اور بیٹے دونوں نے میرے یہاں اپیل دائر کر رکھی ہے۔

بیچارے اقبال بھائی۔

بیچارہ منا''

شفیع مشہدی کا مشہور افسانہ ''شونار ہرین'' خاصا پرانا ہے لیکن مشہدی نے ہمیشہ اس کا احساس دلایا ہے کہ انہیں اپنی روایتیں بے حد عزیز ہیں وہ موقع اور ضرورت کے مطابق تہذیب کے ان دھاروں کو سمیٹ لینے کی بے پناہ صلاحیت رکھتے ہیں جنہیں عمومی طور پر نظریں دیکھ نہیں پاتیں۔ ہر چند کہ متعلقہ افسانے کا موضوع کچھ اور ہی ہے لیکن تہذیبی زندگی کی یہ شق دیکھئے:-

''وہ ایک انتہائی پرفضا مقام تھا جہاں افق کی وسعتوں میں کفری کی برف پوش چوٹیاں رعونت سے سر اٹھائے کھڑی تھیں۔ یہ شاید کوئی ہل اسٹیشن تھا جہاں ٹریس پر کھڑا وہ نشیب وفراز کی بھول بھلیوں کو دیکھ رہا تھا۔ دور تک وادی میں سرخ ٹائلس کے خوبصورت مکانات جنگلی خود رو پودوں کی طرح اگے ہوئے تھے اور رنگ برنگے پھولوں سے لدی وادی اس کی اپنی آرزوؤں سے بھی زیادہ دلکش دکھائی دیتی تھی...... اس کا ذہن بھٹکنے لگا تھا ...... گومتی کے منکی برج پر رکشہ دھیرے دھیرے چل رہا تھا...... عروس البلاد کے دوپٹے میں ٹنکے ہوئے تارے جھلمل جھلمل کر رہے تھے اور وہ اس کے پہلو میں بیٹھی لوچدار آواز میں باتیں کر رہی تھی۔ موضوع شاید اودھی تہذیب کی رنگارنگی کا تھا کہ بوڑھا رکشے والا بول اٹھا......

''میاں صاحب، باہر والوں نے تو لکھنو کا ترنم ہی بگاڑ دیا، ...... اور وہ ششدر رہ گیا تھا۔ جہاں رکشے والے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں وہاں ___ اور اس نے برسوں پہلے اس بوڑھے تانگے والے کا تصور کیا جس نے احمد کو جواب دیتے ہوئے کہا تھا۔

''میاں اب یہاں رنڈیاں کہاں ہیں، یہ تو پگڈنڈیاں ہیں............''

اے خیام کا ایک افسانہ ''ایک بہت لمبی رات'' ہے جسے میں نے اپنے رسالہ ''مباحثہ'' ۴ میں شائع کیا تھا۔ یہ جنسی کہانی تو نہیں ہے لیکن آخری مرحلے میں یہی کیفیت اپنا لیتی ہے۔ یوں تو خیام نے نوکری کے حصول اور اس کی خوشیوں سے افسانہ شروع کیا لیکن آخر میں متعلقہ نوجوان کو ایک خاتون سے ملاتا ہے، جو عام حالات میں بہت ریزرو رہتی ہیں لیکن نوجوان ساتھی حسن کمال اور تعلیم یافتہ مہذب روپا آخر میں تنہائی کا موقع گنوانے کے سلسلے میں اس طرح اپنے تاثر بیان کرتی ہیں:۔

''پہاڑی نالے کے پاس پہنچے تو دونوں نے دور تک اس کے کم چوڑے پاٹ کو تلاش کیا۔ بہاؤ بہت تیز تھا اور گہرائی کا اندازہ بھی نہ تھا۔ اس میں اترنے کی بجائے چھلانگ لگا کر پار کرنا ہی زیادہ مناسب تھا۔ حسن نے محسوس کیا کہ روپا اتنی چھلانگ نہیں لگا سکے گی۔

''ایسا کرتے ہیں۔'' حسن نے کہا ''پہلے میں پھلانگتا ہوں، پھر تم پھلانگنا' میں تمہیں دوسری طرف سنبھال لوں گا، ٹھیک ہے نا؟

روپا نے اسے عجیب نظروں سے دیکھا۔

''نہیں تم رہنے دو ...... میں پھلانگتی ہوں، پھر تم پھلانگنا ...... میں تمہیں سنبھال لوں گی۔''

''یہ کیسے ہوسکتا ہے۔'' وہ کچھ جھینپ سا گیا۔

''بالکل اسی طرح ہوسکتا ہے ......رات بھر میں تم اتنا سا ایک تکیہ نہیں پھلانگ سکے تو اس نالے کو کیسے پھلانگو گے......''

روپا آگے بڑھ چکی تھی۔ اس کو روکنے کے لئے حسن کا بڑھا ہوا ہاتھ ہوا میں جھولتا رہ گیا۔''

''جن کی سواری' مشتاق احمد نوری کا ایک افسانہ ہے جس میں طلسمی یا مابعد الطبیعاتی عناصر کی بڑی کارفرمائی ہے۔ اس میں کسی علیم کی بیٹی کا قصہ رقم کیا گیا ہے۔ قمر آرا ایک کردار ہے جس پر جن آتا ہے اور جن نے ایک موقع پر علیم کی بیٹی کا راز فاش کر دیا کہ وہ ایک حرام کا پیٹ گرا چکی ہے، لہذا جن جو بھی قمر آرا کے ذریعہ سے کہتا ہے وہ سب درست ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے یہاں بھیڑ لگنی شروع ہوتی ہے تاکہ مسائل اور

معاملات کے سلسلے میں قمر آرا کے جن سے رجوع کیا جائے۔ آخر میں بہرو کی ماں اصرار کرتی ہے کہ اس کا بیٹا خود قمر آرا کے یہاں جائے اور جن سے اپنے مسائل کے بارے میں گفتگو کرے۔ ماں کو اس کا احساس ہے کہ بیٹا ہمارا معصوم ہے، زندگی کے نشیب و فراز میں جہاں گندگیاں ہیں اس سے بہت دور ہے۔ لہٰذا اس کی الجھنوں کی کوئی وجہ نہیں، جن ہی بتا سکتا ہے کہ آخر مصائب کی وجہ کیا ہے؟ لیکن ماں کی ہدایت پر بیٹا جن کے پاس جانے کی ہمت نہیں کر پاتا، ظاہر ہے کہ اس کے دامن میں بھی کچھ داغ تو ہوں گے ہی، جن کے سامنے آنے کا اسے خطرہ ہے۔

کہانی کا یہ رویہ مابعد جدید نقطہ نظر سے غلط ہے۔ اس لئے کہ کسی بھی طلسمی اور ماورائی کیفیت کو مابعد جدیدیت رد کرتی ہے۔ اس کہانی کے انتخاب کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہمارے سماج میں ایسی فکر بھی چلتی ہے جس میں جنات، آسیب وغیرہ کا بڑا ذکر ہوتا ہے۔ خانقاہیں اور جھاڑ پھونک کے ادارے اسی کی بنیاد پر چلتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ افسانہ نگار یعنی نوری ایسے معاملات سے ٹکرانا چاہتے ہیں بلکہ خود ان کی اپنی زندگی میں تسخیر جن کا عمل جاری ہے۔ تو اس کا احساس کیا جا سکتا ہے کہ ہمارے معاشرے میں کس کس طرح کے تصورات جڑ پکڑے ہوئے ہیں۔ ان کے افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

''چھی چھی کیسا زمانہ آ گیا ہے بیٹا۔''

''کیا ہوا اماں ——— ؟''

''ارے تم رشید کو جانتے ہو نا؟''

''ہاں اماں، بہت سیدھا سادا لڑکا ہے۔''

''ارے خاک سیدھا سادا ہے۔ اس کے ککرم کو تو آج قمر آرا کے جن نے کھول کر رکھ دیا۔''

''آخر کیا ہوا؟''

''ارے ہوگا کیا ——— اسے تو سب بہت شریف جانتے تھے۔ اس کا چکر تو علیم کی بیٹی سے ہے۔ ارے حد تو یہ ہے کہ بیٹا اس کا ایک پیٹ، وہ کم بختی کا مارا فاربس گنج لے جا کر گروا چکا ہے۔

''یہ سب جھوٹ ہے اماں ——— رشید ایسا کر ہی نہیں سکتا۔''

میں بچپن سے اسے جانتا تھا وہ میرا اچھا دوست ہے۔ اس لئے میں نے اپنا دوٹوک فیصلہ سنا دیا۔ لیکن اماں اسے ماننے کے لئے تیار نہیں تھیں۔ میں نے پھر اپنی دلیل دی۔

''اماں آپ بھی کیا لغو باتوں میں الجھ رہی ہیں۔ یہ جن نہ ہوا کوئی پیرا ولیا ہو گیا۔ میں یہ کیسے مان لوں کہ وہ جو بھی بول رہا ہے وہ سچ ہی ہے؟''

لیکن اماں نے میری بات ان سنی کرتے ہوئے پورے یقین سے کہا۔

''بیٹا قمر آرا کا جن آج تک جھوٹ نہیں بولا۔ اس کا کہا اب تک تو سچ ہی نکلا۔ وہ بھلا کیوں جھوٹ بولنے لگا؟ اور یہ تو سب جانتے ہی ہیں کہ رشید کا علیم کے یہاں بہت آنا جانا ہوتا تھا۔''

میرے یقین میں اب دراڑ پڑنے لگی۔ اماں نے زور دیتے ہوئے کہا۔

''بیٹا آج تو بھی گاؤں میں ہے اور سواری بھی آئی ہے۔ میں تو کہتی ہوں چل تو بھی چل کر اپنی آنکھوں سے سب دیکھ لے پھر میری باتوں کا یقین تجھے بھی آ جائے گا۔''

اماں کی بات سن کر میرے اندر کچھ الٹ پلٹ ہونے لگا۔ میں نے جانے سے صاف انکار کر دیا۔

''نہیں اماں — میں نہیں جاؤں گا۔ اس نے کچھ ایسا ویسا کہہ دیا تو —؟''

''ارے بیٹا وہ بھلا تمہارے بارے میں کیا کہہ سکے گا۔ کون نہیں جانتا کہ پورے گاؤں میں تمہارا ثانی نہیں ہے۔ تمہارے جیسا بیٹا اور کوئی عورت جن کر تو دیکھے۔ چاند میں داغ ہو تو ہو مگر میرا چاند تو بے داغ ہے۔ تو چل تو سہی خود اپنی آنکھوں سے سب دیکھ لے گا —''

لیکن ہزار کوشش کے باوجود بھی میں خود کو وہاں لے جانے کے لئے تیار نہیں کر پا رہا ہوں۔ دل میں بس ایک ہی خوف ہے جو میرے پاؤں پکڑے ہوئے ہے۔

''کہیں اس نے واقعی سب سچ سچ بتا دیا تو —''

محمود واجد ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے شاعری، ڈرامہ اور افسانہ کی

حدوں کو ایک دوسرے سے پیوستہ کر دیا ہے اس طرح ان کے جذبات و احساسات ہر طرح کے مابعد جدید رویے کے حامل بن گئے ہیں۔ اس کا احساس ڈاکٹر افروز اشرفی نے بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

> "Mahmood Wajid is one of the few short story writers in the contemporary Urdu literature who has written stories which defy the set patterns of story writing.It is not simply a departure from tradition in terms of style and structure but also an evolution,an idea quite alien to the known cannons of story writing. To tell a story is not a difficult proposition but to weave it into the fabric of a complex whole demands extraordinary technical competence which I believe Mahmood Wajid has in abundance."

میں صرف محمود واجد کا ایک افسانہ ''متروک آدمی'' کی طرف آپ کا ذہن موڑنا چاہتا ہوں۔ اس میں مصروف زندگی سے فارغ (ریٹائرڈ) شخص کا المیہ پیش ہوا ہے۔ جس کے درد و کرب کی ٹیس محسوس کی جا سکتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے فقروں کو نظم کے انداز میں لکھ کر Open punctuation کی تکنیک جو Communication کی تکنیک بھی ہے، کے برتاؤ سے تاثر کی ایک فضا تخلیق کی گئی ہے۔ افسانے کی تکنیک کے یہ نئے جہات بہتوں کے لئے کوفت کا باعث بھی ہو سکتے ہیں اس لئے کہ فارمولے میں بندھا ہوا قاری یا خالق اپنے حصار میں بند نئے امکانات سے بے خبر رہنے میں عافیت محسوس کرتا ہے۔ لیکن ادب کی مجموعی ارتقائی صورت ایسے ہی نئے تجربوں سے کشادہ ہوتی ہے اور تازہ بہ کار رہتی ہے۔

انیس رفیع کا بیشتر رویہ جدید تر ہے۔ ان کی نگاہ میں بڑی وسعت ہے۔ وہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں اور انہیں فن بنا کر پیش کرنا انہیں خوب آتا ہے۔ میڈیا سے وابستہ ہونے کے سبب نئے امکانات سے یہ نہ صرف آشنا ہیں بلکہ انہیں برتنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے کی عمومی فضا مابعد جدید فکر سے عبارت معلوم ہوتی ہے۔ ظاہر ہے وہ مابعد جدیدیت کے افکار کو مفکرین کے حوالے سے نہیں جانتے یہ تمام صورتیں ان کے تجربے اور مشاہدے سے پھوٹتی ہیں۔

اور ان کے افسانے کا مزاج بن جاتی ہیں۔ان کے بعض افسانے مثلاً ''پتا مبر''، ''ریڑھ کی ہڈی''، ''ساتواں بوڑھا''، ''سات گھڑے پانیوں والی عورت'' میری باتوں کا ثبوت ہیں۔

جابر حسین کے افسانوں میں جدید تر شعریات کے کئی گوشے سامنے آتے ہیں۔انہوں نے اپنے روزنامچوں میں ایسی حسیات داخل کر دی ہیں جن کا رشتہ فکشن سے مل جاتا ہے۔گویا ان کے ذاتی تجربے فن کی ایسی صورت اختیار کرتے ہیں جن کی مثال اس سے پہلے نہیں ملتی ہے — پھر ان کے تجربات کی متنوع شکل مابعد جدیدیت سے اٹوٹ رشتہ قائم کرتی ہے۔واضح ہو کہ مابعد جدیدیت کے ڈسکورس میں صنفوں کی حدوں کا ٹوٹنا بھی ہے بلکہ بعض مفکرین تو اس کا احساس دلاتے ہیں کہ کسی بھی صنف کا دوسری صنف سے رشتہ قائم ہوتا ہی ہے لیکن یہ بہت چھپے ہوئے انداز میں ہے — حساس فنکار شعوری طور پر صنفی حدوں کو توڑ سکتا ہے۔یہ کام جابر حسین بہ طریق احسن کر رہے ہیں۔ان کی ڈائری کے اوراق چھپ چکے ہیں۔ان کی کتاب ''بے اماں'' اور ''ریت پر خیمہ'' کو ایک ساتھ پڑھنا چاہیے پھر اندازہ ہوگا کہ وہ علم و آگہی کی کس طرح نئی فنی سطحیں قائم کرتے ہیں۔ایک طرف تو ہماری ثقافتی میراث ''ڈولا بی بی کا مزار'' جیسے افسانے سے سامنے آ رہی ہے تو دوسری طرف درختوں کے کاٹنے کے نئے اور ہیجان کن تخریبی عمل سے بیزاری کی صورت ''التجا'' جیسی تخلیق سے ابھر رہی ہے۔دوسری جہت پس ماندہ زندگیوں کے باب میں ہے جس کی بحث الگ سے کی جائے گی۔گویا جابر حسین ایک ایسے فنکار ہیں جن کا رشتہ مابعد جدیدیت سے بلا چوں چرا قائم ہوتا ہے — ممکن ہے کہ وہ اس کا اعتراف نہ کریں لیکن ان کی تخلیقی روش تو یہی بتاتی ہے۔

مشرف عالم ذوقی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے اکثر افسانوں میں ڈائیلاگ کی کیفیت ہوتی ہے بلکہ یہ کہا جانا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان میں ایک قسم کا ڈسکورس ہوتا ہے یہ ڈسکورس وہ عوامل ہیں جو خیر کو شر اور شر کو خیر سے الگ کرتے ہیں۔نتیجے میں ایک نیا تصور ابھرتا ہے جو زندگیوں کی تلخیاں بھی واضح کرتا ہے اور آئندہ کے امکانات بھی روشن کرتا ہے۔یہ دونوں جہتیں ان کے اکثر افسانوں کا خمیر ہیں۔جدید تر رویہ متقاضی ہے کہ ہم اپنے مصائب اور مسائل سے غافل نہ ہوں۔لیکن آئندہ کی زندگی کے بارے میں ایک ایسا تصور رکھیں جو ہماری منزلیں سہل کر دے اور عزم اور

حوصلے میں پختگی ہو اس کیفیت کو ان کے افسانے ''پانی، اندر اندر گھاس'' (مطبوعہ ''مباحثہ'' ۴) میں دیکھئے:۔

''باپ جیسے کسی سنگین الزام کے پل سے گزر رہے تھے......
ماں فکرمندی کے بوجھل قدم اٹھاتی ہوئی کمرے میں ٹہل رہی تھی۔
''تو بیٹی نے کلینک کو تالاب سمجھ لیا............؟''
''ہاں''
''پھر ڈاکٹر نے کیا کہا؟'' ماں تشویش کے پل پر سوار تھی۔
''پتہ نہیں کیوں؟'' باپ کہتے کہتے ٹھہرا...... ''میں نے محسوس کیا اور ممکن ہے میں غلط ہوں لیکن، شاید مینڈک سمجھے جانے پر ڈاکٹر ڈر گیا تھا۔
''ڈاکٹر ڈر سکتا ہے......''
ماں اپنے زمانے کو ٹٹول رہی تھی۔ ''ہاں تم نے صحیح کہا۔ ڈاکٹر ڈر سکتا ہے اس لئے کہ وہ مینڈک اور اپنے زمانے کا فرق سمجھتا ہے۔''

ترقی پسندی اپنی اکہری خارجی معنویت کی وجہ سے جدیدیت سے مات ضرور کھا گئی لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ اس کے یہاں اپنے تہذیبی ورثے کا پاس ضرور تھا۔ ترقی پسندوں نے سماج کی ناانصافیوں کے خلاف آواز اٹھائی تھی لیکن اپنی گھن گرج کی وجہ سے معتوب ٹھہرائی گئی — لیکن افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں نے اپنے فن سے بڑا کام لیا اور شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسندی کے دور میں فکشن کو عمومی طور پر ارتفاع حاصل ہوا— کوئی بھی مجموعہ اٹھا لیجئے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ترقی پسندی زندگی کے احوال کو گرفت میں لینا چاہتی تھی۔ عابد سہیل کے افسانوی مجموعہ ''چھوٹا سا غم'' میں ہماری ثقافتی زندگی کے کتنے ہی پہلو سمیٹ لئے گئے ہیں— چونکہ فکشن پر ان کے متعدد مضامین شائع ہو چکے ہیں اس لئے یہ بھی آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ ثقافتی دروبست ان کے یہاں گہری معنویت سے عبارت ہے۔

انجم عثمانی کی دینی تعلیم ان کا پس منظر ہے لیکن پیش منظر وہ ہے جس سے براہ راست وہ ٹکرا رہے ہیں۔ روحانیت کے علمبردار جب مادی نظریات سے آنکھیں لڑاتے ہیں تو عجیب کشمکش میں ہوتے ہیں ان کے رد و انتخاب میں کئی ایسے مرحلے آتے ہیں جہاں وہ بے بس سے ہو جاتے ہیں۔ انجم کے یہاں ایسی کشمکش ذہنی تناؤ نہیں

بنتی بلکہ وہ زمانہ کے ساتھ چلتے ہوئے اپنے پس منظر سے قوت حاصل کرتے ہیں۔ یہی ان کی شناخت ہے۔ گویا ہر تخلیقی جہت ایک متوازن بنیاد رکھتی ہے جس میں تکثیریت معدوم نہیں ہوتی اور 'ایمان' پر آنچ بھی نہیں آتی — یہ رویہ یقیناً مابعد جدید صورت رکھتا ہے۔ ایسی ہی ایک کیفیت کو اعجاز علی ارشد نے ان کے افسانوی مجموعہ ''ٹھہرے ہوئے لوگ'' پر تبصرہ کرتے ہوئے گرفت میں لینے کی کوشش کی تھی۔ دیکھئے وہ ایک افسانے کے اقتباس کے ضمن میں کیا کہتے ہیں:-

> ''انجم عثمانی نت نئے ہنگاموں کے روبرو ہوتے ہوئے آج زندگی کی شاہراہ پر کافی آگے بڑھ چکے ہیں مگر مجھے ایسا لگتا ہے کہ ان کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں اب بھی وہ لمحہ زندہ ہے جسے انہوں نے ''فریب گزیدہ'' کے ایک کردار کے حوالے سے یاد کیا ہے۔
>
> ''وقت نے ہمارے ہاتھوں میں قاعدے سے سپارے اور سپاروں سے موٹی موٹی کتابیں تھما دیں مگر ہم اسی طرح کبوتروں کی اللہ ہو، چڑیوں کی چہچہاہٹ سنتے، دالان میں ٹنگی جھولوں میں بیٹھی لڑکیوں کو جھولے دیتے اور ہر سال لگنے والے میلے میں آئی نوٹنکیوں کے پیچھے دوڑتے۔''

''مسدود راہوں کے مسافر'' کے خالق رضوان احمد نے میٹا نیریٹو کی ایک خوبصورت مثال پیش کی تھی۔ ایک طرف وہ حالات ہیں جن کا مقابلہ ان کے عین تقاضے کے مطابق کیا جا سکتا ہے نہ کہ ماورائی طریقے سے، باپ تو ان وعدوں اور نعمتوں کا احساس دلاتا ہے جو مقدس کتابوں کے ذریعہ ہم تک آئے ہیں لیکن کیا صرف وعدوں اور نعمتوں کے احساس سے زندگی جینے کا عزم واضح ہو سکتا ہے۔ بیٹا نئی روشنی سے بہرہ ور ہے، وہ ماورائی نعمتوں کو رد نہیں کرتا لیکن اپنی راہ بنانے پر اصرار کرتا ہے۔ باپ کا انکار اپنی جگہ پر ہے چنانچہ بہار، آتش بازی، ہجوم، سب ہی سفر کے خاتمے کا اعلان ہیں۔ گھر نذر آتش ہو چکے ہیں تو پھر نعمتوں کا کیا ذکر۔ متعلقہ اقتباس کی سنگینی اور آئرنی نیز Catastrophy دیکھئے:-

> ''بیٹا دیکھو اس اندھیرے کمرے میں بھی روشنی پھیل گئی ہے۔ شاید باہر آتش بازی چھوٹ رہی ہے لوگ بہار کا استقبال کر رہے ہیں یہ بہار کی آمد کا جشن ہے۔ کوئی دروازے پر دستک دے رہا ہے۔

یہ بہار ہی ہوگی۔
بہار گھر گھر جا کر دستک دے رہی ہے۔
بیٹا چھت پر چڑھ کر بہار کا نظارہ دیکھو۔
بہار پورے جوبن پر ہے سارا بازار لالہ زار بن چکا ہے۔سرخ سرخ پھول ڈامر کی سیاہ سڑک پر کھل گئے ہیں۔ ہر مکان سے آتش بازی چھوٹ رہی ہے۔ایک ہجوم دروازے پر دستک دے رہا ہے۔
شاندار میرے مکان پر بھی آتش بازی داغنا چاہتے ہیں یا پھر یہیں بہار کو ٹھہرانا چاہتے ہیں؟
بابا ہملوگ کس قدر خوش قسمت ہیں جو اس موسم میں پیدا ہوئے—
دیکھو بابا منزل خود ہمارے پاس آ گئی۔ حالانکہ ہم نے ابھی سفر کا آغاز ہی نہیں کیا ہے۔مگر بابا کسی کی نہیں سنتے، بس اپنی ہی سناتے ہیں——
اے ایمان والو تم اللہ کی کن کن نعمتوں کو جھٹلاؤ گے؟؟؟''

قاسم خورشید کی''سائمن باسکی'' مجھے آج بھی گرویدہ کئے ہوئے ہے۔ پہلے میں نے اسے محض مزدوروں کے استحصال کی کہانی کے طور پر پڑھنے پر بس کیا تھا لیکن تاثر دیرپا تھا۔اب جب کہ قاسم خورشید کا افسانوی سفر کافی آگے بڑھ گیا ہے اس کہانی کی سماجی اور تہذیبی معنویت مزید گہری ہوگئی ہے یہ کہانی مزدوروں کی پسپائی پر ختم نہیں ہوتی بلکہ ایسے شکستہ حالات میں بھی آگے بڑھنے کا حوصلہ ختم نہیں ہوتا۔یہ وہی روشنی کی کرن ہے جسے مابعد جدیدیت اپنانا چاہتی ہے۔''سائمن باسکی'' کے یہ سطور دیکھئے:۔

''ہم لڑائی میں کئی بار ہار چکے ہیں۔ بہت کچھ مٹ چکا ہے۔اب جو قدم آگے بڑھایا تو چاروں طرف آگ پھیل جائے گی۔ہم میں سے زیادہ تر لوگ یہیں دم توڑ دیں گے یہ سلسلہ اتنی آسانی سے ختم نہیں ہوسکتا جو کچھ بھی ہمارے پاس بچا ہے اس کی ہی حفاظت نہیں کر سکتے۔ایسا لگتا ہے کہ ہم کمزور ہیں، بہت کمزور ہیں ہم۔ ہمارے پاس صرف ایک بٹیا ہے اور وہ بھی مزدور ہے سائمن باسکی کی طرح۔سائمن اسے پڑھاتے وقت بھی ظلم کے خلاف احتجاج پر زیادہ زور دیتا تھا۔ایسے کئی بچے ہیں ہمارے بیچ

جو آگے چل کر اس بھیڑ کی شکل میں ابھریں گے اور پھر ہم سب کی طرح انہیں بھی پیش آنا پڑے گا۔ لیکن اس کا حاصل کیا ہے۔ ہماری جوان بیٹیوں اور بیٹوں کی ہی، نہیں اب ہم آگے نہیں بڑھ سکتے کچھ تو تھک گئے ہیں ہم لوگ۔ حالات جیسے ہیں ویسے ہی رہنے دو سب کچھ اسی طرح چلتا رہے گا۔ ہم اب کوئی تبدیلی نہیں چاہتے ہیں۔ ہمیں اب کوئی تبدیلی نہیں چاہئے۔ سب کچھ ٹھیک ہے۔ ہم بھی سکھی ہیں ...... اب کوئی تبدیلی نہیں۔

اور پھر بھیڑ میں سرگوشیاں ہونے لگیں۔ تمام ہاتھ دھیرے دھیرے جھکنے لگے۔ لوگ تھک کر بیٹھنا ہی چاہ رہے تھے کہ سائمن باسکی کا اکلوتا لڑکا بھیڑ کو چیرتا ہوا آگے بڑھا، وہ چلا رہا تھا لیکن اس کی آواز سمجھ میں نہیں آ رہی تھی۔ پھر خود بہ خود لوگ آگے بڑھنے کے لئے اسے راستہ دینے لگے۔ اس نے سائمن باسکی کے ہاتھ سے مشعل لی اور تیزی سے اس لکیر کے آگے بڑھ گیا۔"

اسی قماش کے افسانہ نگار عبید قمر ہیں جن کے یہاں زندگی کے مسائل سے ٹکرانے کا عزم ملتا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ جیو اور جینے دو کی اساسی کیفیت سامنے رہے تو انسان کی بہت سی مشکلیں آسان ہوسکتی ہیں۔ ان کے متعدد افسانے اسی فکر کو پیش کرتے رہے ہیں۔ کہنا چاہئے کہ ان کے افسانوں میں زندگی کا اثبات ہر جگہ موجود ہے۔

فخر الدین عارفی کا افسانہ "سلگتے خیموں کا شہر" کئی سال پہلے جسے میں نے اپنی کتاب "بہار میں اردو افسانہ نگاری" میں شامل کیا تھا، آج مابعد جدید رویے کا عکاس معلوم ہوتا ہے۔ اس میں شہر کے حوالے سے ان کدورتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو زندگی کی مثبت قدروں کو داغدار بنا دیتی ہیں۔ لیکن اس میں بھی جو رویہ ہے وہ رجائی ہے اس طرح کہ معلوم ہوتا ہے افسانہ نگار صرف خواب نہیں دیکھ رہا ہے بلکہ اس کا عزم ہے کہ ناگوار صورتوں کو بہر طور ختم ہونا ہے اس لئے کہ اس سے زندگی کی شائستگی پارہ پارہ ہوتی ہے اور وہی اوصاف زندہ اور تابندہ رہتے ہیں جو زندگی کو بارونق بناتے ہیں۔ ذیل کا اقتباس میرے اس خیال کو تقویت پہنچا رہا ہے:-

"میں نے بھی تو یہاں رہ کر انگنت خون کئے ہیں اور پاپ کی ایک بھاری

اور گھناؤنی گٹھری میرے سر پر بھی موجود ہے۔ میرے دامن بھی تو داغ دار ہیں کہ یہاں صاف دامن کا چلن ہی کب ہے؟ اور ریت، رواج، رسم و روش سے فرار بھی ممکن نہیں — لیکن میں نے بغاوت کا فیصلہ کیا ہے۔ میں بہرصورت باغی بنوں گا۔ مجھے اس کی کوئی پرواہ نہیں ہے کہ بغاوت کے انجام میں مجھ سے میری زندگی چھین لی جائے گی۔ میری حیات کا چراغ گُل کر دیا جائے گا۔ ایسا بھی تو ممکن ہے کہ میری بغاوت کامیاب ہو جائے گی اور تب اس شہر کی آگ ہمیشہ کے لئے سرد ہو جائے گی اور سارا شہر ایک گلستاں میں بدل جائے گا۔''

تقسیم کے بعد ہندوستان کی ایک اچھی خاصی آبادی مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کی طرف کوچ کر گئی، رچ بس گئی پھر سقوطِ مشرقی پاکستان کے نتیجے میں ادھر کے اوریجنل ہندوستانی ہندوستان کی طرف لوٹ گئے۔ ایک ہجرت کے بعد واپسی کا سفر —— یہیں پر یہ مسئلہ ختم نہیں ہوتا واپسی کے بعد پھر ایک اور ہجرت کا مرحلہ بھی درپیش رہا۔ اس صورت واقعہ کو سید احمد قادری ایک نامراد عشقیہ کہانی میں پیش کرتے ہیں۔ جدید تر رویہ کی اس کہانی کے یہ سطور قابل مطالعہ ہیں:-

''اس نے اخبار کی ایک سرخی پر انگلی رکھ کر اخبار میرے ہاتھوں میں تھما دیا ڈھاکہ سے ہجرت کئے ہوئے لوگوں کے متعلق خبر تھی کہ جلد ہی ایسے لوگوں کو حکومت پاکستان اپنی پناہ میں لے لے گی۔

خبر پڑھ کر میں نے اس کا چہرہ دیکھا، بالکل سپاٹ تھا۔

''کیوں کیا خیال ہے؟'' میں نے اس کی جانب دیکھتے ہوئے پوچھا۔

''کس سلسلے میں؟''

''یہی پاکستان میں پناہ لینے کے بارے میں؟''

''نہیں اب نہیں، اف یا خدا! کیسی کیسی مصیبتیں جھیلی ہیں ہم لوگوں نیا ور اب تو اس ہندوستان سے مجھے پیار ہو گیا ہے۔ میری مادر وطن ....!''

''صرف ہندوستان سے یا ہندوستانیوں سے بھی؟'' میں نے بیچ ہی میں۔

سوال کر دیا اور میرے اس سوال پر پہلے تو اس نے مجھے گھور کر دیکھا اور پھر مطلب سمجھ کر نظریں جھکالیں اور میں اس کی اس ادا کی سحر میں کھو گیا۔"

نسائیت کے بارے میں بعض مباحث پچھلے صفحات میں تفصیل سے آ چکے ہیں۔ ہندوستانی معاشرے میں عورتوں کا دفتروں میں کام کرنا تعجب خیز امر نہیں ہے لیکن دفتری کام کے ساتھ ساتھ بچوں اور گھر کی دیکھ بھال ایک الگ مرحلہ ہے۔ پھر شوہر کا برتاؤ اپنی جگہ پر ہے — یعنی کئی محاذ اس کے سامنے ہوتے ہیں، شوہر بیوی کی آمدنی پر نظر رکھتے ہیں تو پھر اس والہانہ عشق کا کیا ہوگا— وہ تو واقعی سپلیمینٹری اور کمپلیمنٹری پوزیشن میں آ جاتا ہے ایسے میں قمر جہاں اپنے افسانے "آج کی عورت" میں اپنی پریڈکمنٹ کو اس طرح دیکھتی ہیں:-

"آج سے دس سال پہلے کیسی دلکشی تھی اس نوکری میں۔ جب وہ نوکری میں آئی تھی اس وقت اس کی شادی ہوئی تھی، گھر میں بھی کوئی کام دھام نہیں تھا۔ اس کے شوہر اکثر اسے پہنچانے کالج آتے تھے اور پھر شام کو اس کے انتظار میں بے قرار رہتے تھے۔ اس وقت ان کی بیقراری اسے کتنی اچھی لگتی تھی لیکن اب تو جیسے وہ بھی عادی ہو چکے ہیں جبھی تو دوسرے شہر میں بھی اس کے بغیر کتنے مزے میں رہ رہے ہیں۔ اس نے سوچا تھا کہ وہ وہاں جا کر اس کی کمی بے حد محسوس کریں گے اور بہت جلد اس سے استدعا کریں گے کہ تم نوکری چھوڑ کر میرے ساتھ چلی چلو، مجھے ایسی نوکری نہیں چاہئے۔ لیکن یہ تو محض اس کے تصور کا بھرم نکلا۔ اب تو وہ کبھی ان سے نوکری چھوڑنے کا تذکرہ بھی کرتی ہے تو وہ گھبرا کر کہتے ہیں "یہ حماقت ہے شہناز۔ آج کے دور میں نوکری ملنی آسان نہیں ہے۔ لگی ہوئی نوکری کو چھوڑنا کہاں کی عقلمندی ہے، بعد کو تمہیں بھگتنا پڑے گا۔" اور وہ سوچتی ہے عورت کی قسمت میں تو ہمیشہ پچھتانا ہی ہے۔"

ترنم ریاض ایک فعال افسانہ نگار اور شاعر کی حیثیت سے احترام کی نظر سے دیکھی جاتی ہیں۔ انہوں نے عورتوں کے مسائل کے ساتھ ساتھ ان رخوں پر بھی توجہ کرنے کی کوشش کی ہے جن سے ہم کسی نہ کسی طور پر متاثر ہیں۔ سب سے اہم بات ہے کہ آج کے منظرنامے پر محیط ان کے افسانے تمام تر تلخیوں کے ساتھ زندگی کی

شادمانیوں کے اطراف بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کا رویہ Morbid نہیں ہے۔ ایسے میں ان کے افسانوں کے کلچرل پہلوؤں کے ساتھ ساتھ زندگی جینے کے مثبت پہلو ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتے ہیں۔ صرف ایک اقتباس دیکھئے اور اندازہ لگایئے کہ ان کا تیور کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ میں انہیں جدید تر رویے کی فنکار کے زمرے میں رکھتا ہوں:-

''جب ہم گھر بنا رہے تھے تو، کوئی ۳۲ برس پہلے، اوپر کا لکڑی کا ڈھانچہ بنا ہوا تھا، آس پاس مزدوروں کے کام کرنے کے لئے۔ اسی دوران کہیں ان میناؤں نے یہاں گھونسلہ بنا دیا تھا۔ جب مکان مکمل ہو رہا تھا تو بانس کا وہ ڈھانچہ کھولنا پڑا تھا۔ دیکھا تو لکڑی اور دیوار کے درمیان ایک گھونسلہ ہے۔ ریکھا کی نظر پڑی تھی ورنہ مزدور کو تو بس اکھیڑنے کی جلدی تھی۔'' مشرا جی نے بیوی کی طرف دیکھا اور گھونسلے کی طرف ہاتھ سے اشارہ کیا۔

''میں نے پھر وہاں سے ایک اینٹ نکلوا کر بڑی احتیاط سے وہ گھونسلہ خالی جگہ میں منتقل کر دیا۔'' مسز مشرا بولیں۔''

حال ہی میں ذکیہ مشہدی کے افسانوں کا مجموعہ ''صدائے بازگشت'' شائع ہوا ہے، جس میں تیرہ افسانے ہیں۔ ان سب افسانوں میں آج کی زندگی جھلکتی ہے۔ صرف زندگی ہی نہیں بلکہ اس کے آداب اور خصائص پراثر طریقے پر نظروں کے سامنے ہوتے ہیں۔ میں صرف ایک کہانی ''اجن ماموں کا بیٹھکا'' سے ایک اقتباس دے رہا ہوں جس سے ان کی نظر اور تہذیبی پس منظر کا اندازہ ہوتا ہے:-

''ارے بھائی پھر پوچھ لینا...... بچوں کے سامنے یہ قتل و غارت گری کی باتیں ...... جاؤ جاؤ اپنا کام کرو اور کھانا لگواؤ، عذرا بھوکی ہوگی۔ پھر زیرلب بولے۔ گرچہ کیا کھانا کھایا جائے گا وہ معلوم ہے۔ ایسا جی خراب ہوا ہے سن کر۔

''سو تو ہے۔'' ممانی نے تائید میں سر ہلایا۔ اور کئی ہفتوں تک ہلاتی رہیں کہ ان سے ملنے والی ہر عورت اور ماموں کے بیٹھکے میں آنے والے ہر مرد کی گفتگو 'کیا زمانہ آن لگا ہے' کے ٹیپ کے بند سے شروع ہوتی اور

اسی پر ختم ہوتی تھی۔ پھر یہ گردان کرتے کرتے اجن ماموں کا زمانہ ختم ہونے لگا۔ ان کے بیٹھکے کا پلاسٹر اور ان کے تمام ساتھیوں کا کلف جھڑ گیا۔ وہ سب کے سب ڈھیلے ڈھالے سے گردن لٹکائے بیٹھے اپنی دھندلی آنکھوں سے سامنے کی دنیا کا منظر دیکھ رہے تھے۔ دنیا جو قتل و غارت گری کا ایک مہیب کولاج بنتی جارہی تھی اور جس سے انہوں نے عذرا کو دور رکھنا چاہا تھا۔ قصبے میں بیک وقت ایک ہی کنبے کے اگیارہ افراد کا قتل۔ بغل کے ضلع کے گاؤں میں ایک ذات سے تعلق رکھنے والے چوبیس آدمی مارے گئے۔ شمال مشرق میں ایک مخصوص قبیلے کے پورے گاؤں کا صفایا۔ پٹھانوں کی ایک بستی میں اوسطاً روزانہ دو آدمیوں کا قتل۔ پچھلے چند ماہ کی کل تعداد ایک سو ساٹھ۔ گھاٹی میں آج پولیس کے دو جوانوں سمیت بتیس آدمیوں کی موت۔"

کبھی کبھی خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں ایسے موضوعات بھی بار پاتے ہیں جو نہ صرف سماج میں عورتوں کی پوزیشن کو واضح کرتے ہیں بلکہ کسی حوصلہ مند عورت کی ایسی جرات جو ہر حال میں مفید اور کارآمد ہو سکتی ہے اس پر قدغن لگاتے ہیں۔ اپنی طاقت اور رعب سے کمزور خواتین کا مال و اسباب تک ہضم کر جاتے ہیں، جسمانی استحصال الگ۔ کہکشاں پروین اپنے افسانہ "داتا" (مطبوعہ "مباحثہ"۴) میں دراصل ایک حوصلہ مند عورت کی کہانی پیش کرتی ہیں، جو شوہر کے انتقال کے بعد اپنا گھر اپنی محنت سے خوش گوار رکھنا چاہتی ہے، کھیت جوتنے تک سے باز نہیں آتی لیکن مکھیا جو کھیتوں پر قبضہ کرنا چاہتا ہے وہ اس عمل کو سارے گاؤں کے لئے منحوس قرار دیتا ہے۔ پنڈت جو مذہب کا ٹھیکیدار ہے وہ بھی اس کی ہاں میں ہاں ملاتا ہے۔ ظاہر ہے ایسے میں استحصال کی جو صورت پیدا ہو رہی ہے وہ چھپی نہیں رہتی اور مردانہ فکر کی بالا دستی کا ایک جواز بھی نکلتا ہے لیکن آخری مرحلے میں ٹوٹ پھوٹ جانے کے بعد بھی ہیروئن کے عزم دیکھئے اور یہی جدید ترین رویہ ہے:-

"گاؤں والو، اچانک خاموش فضا میں سریا کی آواز ابھری۔

"ارے جالمو! کل تم بھگوان سے پانی کی دعا مانگتے تھے آج دھوپ کی کامنا کر رہے ہو کل اکال سے ڈر رہے تھے آج سیلاب سے ڈر رہے ہو۔

تم منش ہو جس کے اندر بھگوان نے بہت سے جانوروں کے گن سموئے ہیں لیکن ایک گن سب سے زیادہ ہے، وہ ہے بھول جانے کی عادت۔ کل کیا مانگا تھا تم نے آج بھول گئے۔ آج کیا چاہو گے کل یاد نہیں رکھو گے۔"

"سنو ٹھہرو...... وہ بخار اور کمزوری کی شدت سے کانپ رہی تھی......

"داتا کے انیک گن ہیں، جو تم میں ایک نہیں۔ وہ تمھیں دھوپ ضرور دے گا مگر پہلے تم مجھے میرے شریر کے کٹے ہوئے انگ دے دو۔ میرے وہ بال، وہ بھنویں، وہ کان، جو تم نے دیا نہیں تھا مگر لے لیا...... جو تم نے لے لیا مگر دے نہیں سکو گے...... دھتکار ہے تم پر...... دھتکار ہے سنسار کے ہر منش پر...... جو لینا جانتا ہے پر اس کی جھولی سدا خالی رہتی ہے وہ کچھ دے نہیں سکتا.........."

مغرب میں Gay تحریک زور پکڑ چکی ہے۔ یہ سچ ہے کہ مابعد جدیدیت اسے بھی قابل لحاظ سمجھتی ہے لیکن اردو کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ یہاں ایسی باتوں کے لئے گنجائش کم ہے۔ پہلی وجہ تو یہ ہے کہ ہماری ثقافت جنسی بے حیائی کو رد کرتی رہی ہے، جو بھی جنسی مطالبات ہیں ان کے کچھ فطری تقاضے ہیں ٹھیک ہے یہ تقاضے بہت دور بھی لے جا سکتے ہیں لیکن ایسی دوری کو قانونی تحفظ بھی حاصل ہو اور سماج اسے قبول بھی کر لے یہ ممکن نہیں اور اس کی ضرورت بھی نہیں۔ مشرقی تہذیب کے کچھ اور ہی تیور ہیں، جنہیں کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مغرب میں ایسے موضوع پر متعدد کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ جن کے محتویات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لواطت کی تمام صورتوں کو فطری باور کرتے ہیں۔ لیکن مشرق میں ممکن ہے یہ مرض ہو، اسے کوئی سماجی رواداری کی صورت ملنی محال ہے اور یہ درست بھی ہے لیکن سماج ہی کا کوئی نہ کوئی ناقص حصہ ایسی حرکتوں کا شکار ہوتا ہے جو بہر حال نازیبا ہے۔ ایسی صورتوں کو پیش کرنے میں شاہد اختر بہت کامیاب معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں جنسی آلودگیوں کی ایک فضا ہوتی ہے۔ وہ عمومی طور پر ایسی فضا کو تکدر سے تعبیر کرتے ہوئے دور کرنا چاہتے ہیں، لہذا ایسے موضوعات بھی ان کے سامنے آتے ہیں جو جدید تر رویے کے حامل ہیں ان کا افسانہ "دو پاؤں کا گھوڑا" اسی قبیل کا ہے۔ یہاں لواطت بیماری نہیں، ایک پیشے کے طور

پر سامنے آ گئی ہے۔ایک کردار بلو کے والدین نے اسے بچیوں کی طرح پالنے کی کوشش کی، ہر چند کہ وہ لڑکا ہے۔اب یہ نفسیات ایک پھانس بن جاتی ہے اور وہ آ خرش ایک مرحلے میں جنسی تشدد کا شکار ہو جاتا ہے اور وہ بھی کسی مرد ہی کے ذریعہ۔ پھر صورت کچھ ایسی بنتی ہے کہ وہ اسے پیشہ بنالیتا ہے اور مزید پیسے کمانے کے لئے میڈل ایسٹ مشرق وسطی کا سفر اختیار کرتا ہے جہاں اس کا پیشہ خوب چمکتا ہے۔لیکن آ خر میں ایک عرب شیخ خود مفعول بن کر اس کے سامنے آ تا ہے، جو اس کے لئے حیرت زا امر ہے —— کہانی اسی حیرت انگیز صورت واقعہ پر ختم ہوتی ہے۔ ذیل میں ایک اقتباس نقل کرتا ہوں جس سے افسانے کی اسپرٹ کا اندازہ لگانا مشکل نہ ہوگا:۔

''دس منٹ کے بعد گاڑی ایک پورٹیکو میں رکی۔وہ بلو کو بڑی محبت کے ساتھ ایک آفس میں لے گیا۔آفس کے پچھلے حصے میں ایک شاندار بڈ پڑا ہوا تھا۔اسے قدرے حیرت ہوئی۔بستر اپنی کہانی آپ کہہ رہا تھا۔ فریج سے اس نے ڈھیر سارے پھل اور مشروب کے ٹن باہر نکالے۔بلو سے کھانے کا اشارہ کر کے وہ باتھ روم میں گھس گیا۔دو منٹ کے بعد نہا کر باہر آ گیا۔بدن پر صرف چڈھی باقی تھی۔اس نے بلو سے بھی غسل کرنے کو کہا۔پہلے تو وہ سمجھ ہی نہ پایا پر اشارے کی زبان آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہے۔بلو کو لگا یہ آدمی دوسروں سے مختلف ہے۔ورنہ آج تک کبھی کسی نے نہانے کی تجویز نہیں رکھی۔

ذرا سی دیر میں وہ تازہ دم ہوکر باہر آ گیا۔شیخ نے بغیر کسی حجاب یا تمہید کے اسے بستر میں آنے کی دعوت دی۔

دس منٹ تک معاملہ بوس و کنار تک سمٹا رہا اور پھر اچانک بالکل غیر متوقع طور پر شیخ اس کے سامنے دو پیروں کا گھوڑا بن گیا۔حیرت و استعجاب سے وہ شیخ کو دیکھتا ہی رہ گیا۔عرب میں سب چار پیر کے گھوڑے نہیں ہوتے ؛ یہ اسے آج ہی معلوم ہوا تھا۔

وہ چابک لے کر گھوڑے پر سوار ہو گیا اور اس رفتار سے دوڑایا کہ ذرا ہی دیر میں گھوڑا رخش ہو گیا۔قدرے توقف کے بعد تھک ہار کر جب دونوں ادھر ادھر گرے تو دم سادھنے میں کچھ دیر لگی۔دونوں بری طرح ہانپ

رہے تھے۔ سانسوں کا زیر و بم جب معمول پر آیا تو شیخ نے پانچ پانچ سو ریال کے دو نوٹ اس کی طرف بڑھائے۔ ایک بار اس نے ریال کو اور غور سے دیکھا۔ پھر اس کے ہونٹوں میں جنبش ہوئی۔ ''اپنی برادری والوں سے میں پیسے نہیں لیتا۔'' شیخ اس کی بات نہیں سمجھ پایا۔

ایش کلام انتا— ؟ اس نے خود ہی سوال کیا۔

"Do you know English" بلو نے جواب کے عوض سوال داغا۔

"Something...Something"

"I can't get money from our community"

رک رک کر بلو نے اپنا جملہ پورا کیا۔ پتہ نہیں شیخ سمجھ پایا کہ نہیں ہونق بنا وہ بلو کو دیکھ ضرور رہا تھا۔ بلو نے ہاتھ میں پکڑے ہوئے نوٹ میز پر رکھے اور کالر کھڑے کر کے کمرے سے باہر ہو گیا۔''

ابھی جو افسانے شائع ہو رہے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا مزاج انتہائی متنوع ہے۔ ہر افسانہ نگار اپنی تخلیق کو انفرادی جہت دینے کی کوشش کر رہا ہے لیکن یہ انفرادیت اسے اندھے کنویں کی طرف نہیں لے جا رہی ہے اس لئے کہ اس کے سامنے آج کے وہ مسائل ہیں جو بے حد چیلنجنگ ہیں وہ ہر مسئلے کو سیاسی، سماجی، تہذیبی اور اقتصادی پس منظر میں دیکھ رہا ہے۔ ناہمواریوں پر اس کی نگاہ ہے، وہ ان کا تدارک چاہتا ہے۔

عبد الصمد جب تقسیم کے المیے سے الگ ہوتے ہیں تو آج کی لیڈر شپ پر تخلیقی نگاہ ڈالتے ہیں۔ وہ رہنماؤں کی بے سمتی کی تفہیم کرتے ہوئے غیر محفوظ محسوس کرتے ہیں اور ان کے ساتھ وہ سب جو کسی نہ کسی لیڈر کی رہنمائی میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔ اس تناظر میں ''سحر البیانی'' جیسا افسانہ سامنے آتا ہے۔ رہنماؤں کے طلسم میں پھنسے عوام ایک ایسی منزل پر رکتے ہیں جہاں خود رہنما بے دست و پا نظر آتا ہے۔ آج کے جمہوری نظام میں Directionlessness کا یہ افسانہ جدید تر رویہ رکھتا ہے۔

ساجد رشید مسلسل پروٹسٹ کی فضا بنائے ہوئے ہیں ان کے سامنے استحصال کے کئی راستے ہیں جن میں مذہبی بالادستی بھی ہے وہ ہر قسم کی بالادستی سے برسر پیکار ہیں۔ ان کا مقصد سماجی ناہمواریوں کو سامنے لانا ہے۔ اس لئے وہ انسانی جذبے کی بے حد

قدر کرتے ہیں۔ چاہے وہ عشق و محبت کا معاملہ ہی کیوں نہ ہو، مذہبی تصورات تشدد سے عاری ہوں اور جینے کی خوشگوار سبیل پیدا کریں تو پھر انہیں کوئی کد نہیں لیکن اگر یہ استحصال کی شکل اختیار کریں تو پھر وہ ان سے ٹکرانے کے لئے تیار ہیں— ایسی صورت میں انسانی جذبے اور مذہبی ممانعات کی کشمکش سے ''راکھ'' جیسا افسانہ سامنے آتا ہے۔ جس میں مذہبی رواداری کی ایک مثالی صورت پیش کی گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ احساس مابعد جدید رویہ سے پیدا ہو رہا ہے۔

حسین الحق ایک ایسے فکشن نگار ہیں جو کسی ایک دائرے میں بند نہیں ہوتے ان کے آفاق مذہبی بھی ہیں اور دوسرے اطراف بھی رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ سماج کی ناہمواریوں کا احساس دلانے والے ایک منفرد فنکار ہیں جن کے یہاں مذہب یا اس کے لوازمات تکدر نہیں پیدا کرتے۔ وہ ماورائی کیفیتوں سے گزرتے ہوئے زندگی کو آمنے سامنے رکھتے ہیں۔ اس کے بیشتر ڈھانچے کی شکستگی اپنی طرف کھینچتی ہے۔ لازماً وہ ان کی اصلاح چاہتے ہیں لہٰذا ان کا ذہن کھلا ہوا رہتا ہے، جو ناہمواریوں سے مسلسل ٹکراتا ہے۔ ان کا کوئی بھی افسانہ سامنے رکھا جا سکتا ہے اور ان کے التہاب کا احساس کیا جا سکتا ہے۔ سامنے کی مثال ''آخرکار'' ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ حسین الحق نئی قدروں کے افسانہ نگار نہیں ہیں اور کون کہہ سکتا ہے کہ وہ گمشدہ میراث کی تلاش بسیار کا جوکھم نہیں اٹھائے ہوئے ہیں۔

شموئل احمد کے یہاں جنسی معاملات سپلیمنٹری بھی ہیں اور کمپلی منٹری بھی۔ جنہوں نے لاکاں کو پڑھ رکھا ہے وہ جنس کے تیور کو فرائڈ سے آگے بھی دیکھتے ہیں۔ لہٰذا شموئل احمد کے یہاں جنسی مرحلہ ایک غالب جذبے کی طرح ابھرتا ہے اور استحصال کی نوعیت بھی پیدا کرتا ہے۔ نامکمل ناول ''مہاماری'' کے بعض اجزا شموئل کے سیاسی و ثقافتی وژن کو جنس کے استحصالی انداز سے روشناس کرتے ہیں۔ ان کی متعدد کہانیوں میں یہ کیفیت در آئی ہے۔ ''منرل واٹر'' میں اس کی شدت محسوس کی جا سکتی ہے۔

پیغام آفاقی ایک ایسے ناول نگار اور افسانہ نگار ہیں جنہوں نے زندگی کے بیشتر مرحلے میں قوت کے نازیبا استعمال کو نگاہ میں رکھا ہے، لہٰذا ان کے یہاں ایسی قوتوں سے لڑنے کا عزم نمایاں طور پر ملتا ہے۔ ملک کی انتظامیہ کے یہ بھیدی استحصال کے تمام تر احوال سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ ان سے نبرد آزما ہیں۔ کہیں مات اور شکست کی

باتیں نہیں کرتے حوصلے اور عقلمندی سے ایسے تمام منفی عناصر سے ٹکرانا چاہتے ہیں۔ ''مکان'' اس کی بہترین مثال تھی اور اب کے نئے افسانے کے مجموعے میں اس کی مختلف شقیں اور کیفیتیں بڑی شدت کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ لطف یہ ہے کہ وہ اپنے مرکزی تصورات کو پہلے ہی بیان کر دیتے ہیں لیکن افسانہ کی خواندگی پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا بلکہ پڑھنے کے لئے ایک نیا راستہ جو تفہیم کی منزلوں کو قریب کر دیتا ہے، سامنے ہوتا ہے۔ اس پس منظر میں دوسرے افسانوں کے علاوہ ''کوآپریٹو سوسائٹی'' میں یہ صورت بہت نمایاں ہے۔ دراصل پیغام ''درندگی'' کے خلاف ایک عام پیغام دینا چاہتے ہیں اور بے حد جائی انداز میں اور یہی ان کے فن کا کمال ہے۔

سید محمد اشرف اس تہذیبی فضا کو واپس لانا چاہتے ہیں جو کہیں گم ہوگئی ہے۔ ہم نے اپنی بیشتر قدروں کو بعض اتھارٹی کے اثرات کے تحت رد کرنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کی، نتیجے میں زندگی کا وہ قوام جو ہماری ثقافت سے وجود پذیر ہوا تھا، معدوم ہوگیا۔ یہ بہت بڑا المیہ ہے۔ اشرف اس کیفیت کو محسوس کرتے ہیں اور ان کی واپسی کے لئے دامن پھیلائے ہوئے نظر آتے ہیں، وہ اپنی وراثت کے امین بن کر ابھرتے ہیں یہی ان کے نئے افسانے کی شناخت بھی ہے انہیں بادصبا کا انتظار ہے کھڑکی بند رہے گی تو حبس رہے گا وہ اس حبس کو لازماً ختم کرنا چاہتے ہیں اور اپنی ثقافتی میراث کی تجدید چاہتے ہیں۔ یہ ہر طرح مابعد جدید رویہ ہے جس سے انکار ممکن نہیں۔ بڑے شہروں میں رہنے والے لوگ خصوصاً فنکار تو بڑے شہروں کے مسائل سے آگاہ ہیں ہی، وہ انہیں اپنے افسانے کے مزاج کا ایک حصہ بناتے ہیں تو یہ فطری امر ہے۔ لیکن جب وہ دیہی فضا کے پاسدار بن کر معصومیت کی کھوج کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ان کے تخلیقی آفاق نئے ہوگئے ہیں — یہ انتہائی مابعد جدید رویہ ہے جو شہروں کی یکسانیت سے گھبرا کر دیہات کی معصوم کیفیت کی طرف دیکھنا شروع کر دیتا ہے۔ جینا بڑے کا فن ایسی ہی گرہ کشائیوں سے عبارت ہے۔ لہٰذا انہیں میں مابعد جدید رویہ کا افسانہ نگار تسلیم کرتے ہوئے خوشی محسوس کرر ہا ہوں۔

طارق چھتاری ہوں کہ محسن خاں، م۔ ق۔ خان ہوں یا احمد صغیر، مظہر الزماں خاں ہوں یا سلطان سبحانی — ان کے افسانوں کا مزاج متنوع ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یکسانیت کے المیہ سے آج کا افسانہ نگار قطعی نکل چکا ہے ورنہ ایسی آزاد فضا تو

اردو افسانے میں کبھی نہیں دیکھی گئی۔ طارق چھتاری کا ''باغ کا دروازہ'' اس لئے اہم لئے ہے کہ چھتاری فنی طریقے پر اپنی روایات کا احساس دلا رہے ہیں۔

محسن خاں ہر چند کہ نئی سوچ کے افسانہ نگار ہیں لیکن ان کے یہاں خواب و خیال اس مٹی کا خمیر ہیں جو مفکرانہ تصورات کے باب وا کرتے ہیں اور ماضی و حال کی تہذیبی زندگی کو احاطہ میں لے لیتے ہیں۔ ''انا کو آنے دو'' میں احمد صغیر کی فنی للکار خاصے کی چیز ہے اور پسماندہ اور سب الٹرن کے لئے مرہم اور روشنی کا کام سرانجام دیتی ہے۔ مظہر الزماں خاں کا ''دستکوں کا ہتھیلی سے نکل جانا'' عصری زندگی کی کیفیات پر محیط ہے۔

فیاض رفعت بھی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں جدید تر رویہ بیش از بیش ملتا ہے۔ انہیں شعوری طور پر اپنے کلچر کی تصویر پیش کرنے میں بڑی مہارت حاصل ہے۔ وہ زمانے کے بھید بھاؤ کو خوب سمجھتے ہیں لیکن ہر معاملے میں ان کے یہاں ہمدردی کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ یہی بات انہیں مابعد جدیدیت سے قریب کرتی ہے۔

اردو افسانہ نگاری میں اختر یوسف کی ایک اہمیت رہی ہے۔ ہر چند کہ وہ نظموں میں بھی طبع آزمائی کرتے رہے ہیں۔ جدیدیت سے متاثر ہی نہیں بلکہ زیادہ تر ان کی تخلیقات ''شب خون'' ہی کی زینت بنی ہیں۔ افسانوں کی بنت میں ان کا رویہ جدید تر فنکاروں سے بھی ملتا ہے۔ ان کے یہاں مسائل سے جوجھنے میں ایک طرح کا مثبت انداز بہت نمایاں ہوتا ہے۔ شعری تخلیقات میں ایک حزن کی کیفیت ہوتی ہے لیکن افسانوں میں ثقافتی ترجیحات کی عکاسی کے ساتھ ساتھ وہ شادمانی کے کیف کو نہیں بھولتے۔ یہی روش انہیں مابعد جدید فنکار بناتی ہے۔

فرائڈ کے مطالعہ میں جس طرح لاکاں نے کہا ہے اس سے جنس کی ہمہ جہت شکلیں سامنے آتی ہیں، اردو فکشن کا مطالعہ اسی نقطہ نظر سے کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں ایسی صورت کلی طور پر ابھر نہیں سکتی کہ ابھی فکری سطح کی گفتگو باقی ہے، مسئلہ پیچیدہ ہے اور گہرے تفکر کا مطالبہ کرتا ہے، لیکن یہ بھی کہا جاتا ہے کہ فنکار تو اپنی ثقافت اور اپنے علوم کی حدوں میں ہی کام کرتا ہے لہٰذا کچھ مطالعات سامنے آئے ہیں جنہیں جدید تر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ذہن از خود 'بدن کی جمالیات' کی طرف راجع ہوتا ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ متعلقہ بحث کا ایک رخ بدن کی جنسی تمازت کا بھی ہے، جو زندگی کی بقا

پر دال ہے — حقانی القاسمی اس سلسلے میں جو بھی لکھ رہے ہیں وہ ایسی ہی تمازت کی مثال ہے، ٹھیک ہے کہ لاکاں کے مباحث سے ان کا دور کا بھی رشتہ نہیں ہے لیکن اپنی حدوں میں ان کا مطالعہ وقت کی چیز ہے، جس میں جسم کی تمازت دراصل جنسی تمازت ہے جو آخری مرحلے میں لطافت سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔ اس سلسلے میں 'استعارہ' دہلی کے متعدد شمارے دیکھے جاسکتے ہیں جن میں 'بدن کی جمالیات' کی قسطیں مسلسل شائع ہورہی ہیں۔

ایسے تمام مباحث کی غایت یہ ہے کہ جدید تر افسانہ اپنی مٹی اور خمیر سے تشکیل پاتا ہے جس میں ہماری اپنی تہذیب سانس لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اور یہی مابعد جدید رویہ ہے۔

کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگار اب اپنی آنکھوں، اپنے قلب اور اپنے ملتہب اور حساس دل پر زیادہ بھروسہ کرنے لگے ہیں۔ ان کا قلم تخلیق کی بہترین فضا مرتب کررہا ہے میرے خیال میں Morbidity کے حصار سے نکلنے کی وجہ سے یہ کیفیت پیدا ہوئی ہے۔

ادھر جو افسانوی مجموعے سامنے آرہے ہیں ان پر نگاہ ڈالی جائے تو ظاہر ہوگا کہ افسانہ نگاروں کا واضح رجحان ثقافتی اور تہذیبی زندگی کی ترجمانی ہے کہیں براہ راست انداز میں اور کہیں بالواسطہ طریقے پر۔ فاروقی کے ''سوار'' پر تبصرہ کرچکا ہوں۔ دوسرے افسانوی مجموعوں کا مزاج بھی اگر تاریخی نہیں تو تہذیبی ضرور ہے— ''طاؤس چمن کی مینا'' (نیر مسعود) پر ساہتیہ اکادمی انعام مل چکا ہے۔ ''سوار'' کی طرح یہ افسانوی مجموعہ بھی ہماری زندگی کے وہ نقوش پیش کررہا ہے جو ہماری ثقافتی میراث رہے ہیں۔

اس طرح کے تجزیے سے طوالت کا خوف ہے ''استعارہ'' کے ایک شمارے میں مابعد جدید رویے کی کچھ کہانیاں شائع ہوئی ہیں جس میں نئے افسانے پر پروفیسر گوپی چند نارنگ کے خیالات درج ہیں، پھر صلاح الدین پرویز نے فکشن کی تنقید سے متعلق چند سوالات اٹھائے ہیں اور راشد انور راشد نے ''نئے افسانے کا معنوی استعارہ'' کے عنوان سے ایک تنقیدی مضمون سپرد قلم کیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانوں کا انتخاب جدید ترین رویے یا مابعد جدیدیت کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ میں نے چند افسانوں کا اوپر تجزیہ کیا ہے جسے مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر سمجھنا چاہئے لیکن جو افسانہ نگار زیر بحث آئے ہیں انکے افسانے اور ان افسانوں پر تنقید کیلئے متعلقہ کتاب ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور اُردو ڈرامہ

افسانے اور ناولوں کی بحث کے بعد یہ ضروری ہوتا ہے کہ چند ڈراموں کی طرف بھی توجہ کی جائے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے ڈرامہ نگاروں نے عشق وعاشقی کے علاوہ زندگی کے ان رویوں کی طرف بھی نگاہ ڈالی ہے جس کا تعلق ہماری ثقافت سے ہے۔گویا ہماری تہذیبی زندگی کے اہم نقوش اردو ڈراموں میں ملتے ہیں۔ظاہر ہے یہ منظرنامہ جدید تر رویے کے دائرے میں آتا ہے۔

اردو ڈراموں پر ایک ایسی کتاب جو اس صنف کی تمام تر کیفیتوں پر حاوی ہو اور ان ڈراموں کو بھی نگاہ میں رکھے جن کا تعلق نواحی اور دیہی علاقوں سے رہا ہے، کم دستیاب ہے۔دراصل ایک تصور مسلسل پروان چڑھتا رہا ہے کہ اردو میں ڈرامے خصوصاً معیاری ڈرامے خال خال ہی ملتے ہیں۔مغربی ڈارمے سنسکرت یا ہندی ڈرامے کے مقابلے میں یہ بات تسلیم بھی کی جاسکتی ہے۔لیکن یہ بھی بہت روشن اور عیاں ہے کہ اس صنف سے ہمارے بڑے نقادوں کی عدم دلچسپی اس کے فروغ میں حائل رہی ہے۔یہ بھی ہوا ہے کہ جو سرمایہ سامنے ہے اسے بھی نگاہ میں رکھا جائے اور زندگی کی بے شمار کیفیتیں جو ایسے ڈراموں میں پیش کی گئی انہیں احاطہ تحریر میں نہیں لایا گیا۔بہر حال یہ تو عمومی باتیں ہیں۔لیکن یہ امر بلا جھجک تسلیم کیا جاسکتا ہے کہ ڈرامے کے مقابلے میں ''ناٹک'' کا لفظ زیادہ موزوں تھا، اگر اسے ادبی طور پر اردو میں بھی اپنالیا جاتا جس کی

طرف محمد حسن نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا۔

واجد علی شاہ سے لے کر جتنے اور جیسے بھی ڈرامے لکھے گئے ہیں ان کا تعلق ہماری مجلسی، سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور معاشی زندگی سے بہر صورت قائم ہوتا ہے۔ یہ سلسلہ امانت کی ''اندر سبھا'' سے قائم ہو جاتا ہے جسے مداری لال نے اپنانے کی کوشش کی۔ واضح رہے کہ یہ قصے ہر چند کہ طبع زاد نہیں تھے لیکن گانے اور ناچ کی نئی شکلیں اس میں داخل کی گئی تھیں۔ پھر جلد ہی منظوم ڈرامے یا منظوم ناٹک سامنے آتے رہے اور تب انگیریزی تسلط کے تحت ڈراموں میں یا ناٹکوں میں نئی کیفیتیں پیدا ہونے لگیں۔ پارسی تھیٹر قائم ہوا۔ طالب بنارسی، نرائن پرشاد اور بیتاب بنارسی کے ناٹک سامنے آئے۔ اور یہ سچ ہے کہ ایسے ڈراموں میں ہندو روایتیں جو ہماری جو ہماری زندگی کا بہت بڑا حصہ ہیں پیش ہوتی رہیں۔

اس کے بعد آغا حشر کے ڈرامے زبان و بیان کے لحاظ سے قطعی الگ سمجھے جاسکتے ہیں جن پر انگریزی ڈرامے کا بھی اثر تھا اور پھر مقامی کیف و کم کا بھی۔ ان کے سب کے سب ڈرامے ہندوستانی تہذیب کی کوئی نہ کوئی جھلک ضرور پیش کرتے ہیں۔ ہماری زندگی کے بہت سے نقوش ان ڈراموں میں در آئے ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں مثالیں نہیں دی جاسکتیں۔ یاد رکھنے کی بات ہے کہ مرزا ہادی رسوا کا نام ان کے ناول ''امراو جان ادا'' کی وجہ سے زندہ تو ہے لیکن ان کے ڈرامہ ''لیلیٰ مجنوں'' کی طرف بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ اسی طرح ظفر علی خاں کا ڈرامہ بھی عدم توجہی کا شکار ہو گیا۔ ڈاکٹر عابد حسین کے ڈرامے نصاب میں داخل کر دئے گئے جن کی وجہ سے ان کے ڈراموں پر کچھ توجہ کی گئی۔ کہیں کہیں انہیں اسٹیج بھی کیا گیا۔ ظاہر ہے زندگی کے کیف و کم سے مملو یہ ڈرامے پسند بھی کئے جاتے رہے۔ محمد مجیب نے تو تاریخ کی طرف توجہ کی۔ اس طرح کی دو ڈرامائی تخلیقات ''حبہ خاتون'' اور ''آزمائش'' تاریخی واقعات کی کڑیاں ہیں۔ اگر ایک چھلانگ لگاتے ہوئے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور منٹو کی طرف آجایئے تو ایسا محسوس ہوگا کہ ہماری زندگی کے جدید تر تیوران میں بیش از بیش سمائے ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں کرشن چندر کا ''سرائے سے باہر'' بیدی کا ''رخسانہ'' یا ''دستک''، منٹو کا ''جنازے'' اور ''اس منجدھار میں'' بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور ہمارے جدید تر ادبی رویے سے ہم رشتہ ہیں۔ یہاں پر یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ تاریخی حوالے

ہی سے امتیاز علی تاج کا ڈرامہ ''انار کلی'' ہمیشہ اہم سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کی مقبولیت کے کئی اسباب ہیں لیکن اگر مابعد جدیدیت جڑوں کی تلاش کا بھی کام سرانجام دیتی ہے تو یہ نیم تاریخی ڈرامہ ہر لحاظ سے اہم سمجھا جاسکتا ہے۔

حبیب تنویر نے بہت پہلے یہ احساس دلایا تھا کہ ان کے ڈرامے سامراجیت، استمراریت اور سرمایہ داری کے خلاف ہیں۔ بمبئی اپٹا کے لئے انہوں نے جو ڈرامے لکھے ان میں ''شطرنج کے مہرے'' اور پریم چند کی کہانی کی بنیاد پر ''شطرنج کے کھلاڑی'' بہت اہم ہیں۔ ان میں ایک مخصوص کلچر کی نشاندہی کی گئی ہے۔ ان کا اپنا بیان ہے کہ:-

> ''جہاں تک میرے اپنے ڈرامے کا تعلق ہے، بس یہی ان کا پس منظر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں تین طرح کے اثرات میرے اپنے ڈراموں اور میرے تھیٹر میں واضح طور سے نظر آتے ہیں۔ اول تو میرے ناٹک اپنے قصباتی کلچر کی روایتوں کے مرہون منت ہیں۔ دوم ان پر سنسکرت ناٹکوں کا اثر پڑا ہے۔ اور سوم برٹھولٹ بریخت کے تھیٹر میں میں نے بہت سے کار آمد نسخے تلاش کئے ہیں۔''

محمد حسن کے کئی ڈرامے مسائلی ہیں۔ ان میں بھی آج کی زندگی دھڑکتی نظر آتی ہے۔ جیسے ''مور پنکھی''، ''پیسہ اور پرچھائیاں'' وغیرہ۔ پھر استحصال پر مبنی ان کے ڈرامے خاص طریقے پر فوکس کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالب صدی پر محمد حسن کے ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں نے بھی خاصے اہم ڈرامے لکھے خود محمد حسن لکھتے ہیں:-

> ''یوں بھی غالب کی برسی کے موقع پر کئی اہم ڈرامے لکھے اور اسٹیج کئے گئے۔ ان میں سید محمد مہدی اور رفعت سروش کے ڈرامے خاص طور پر قابل ذکر تھے۔ دونوں نے غالب کے کردار کو ان کے زمانے کی تمام رنگا رنگی اور پیچیدگی کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان کے علاوہ محمد حسن، قمر یداللی، رفیعہ سلطانہ کے ڈرامے بھی اسٹیج کئے گئے اور سید محمد مہدی نے غالب صدی گزرنے کے بعد بھی غالب پر ایک اور اچھا ڈرامہ اسٹیج کیا۔''

لیکن ان کے ڈرامے یوں بھی اہم سمجھے جاتے ہیں کہ انہوں نے بعض Topical Issue کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ اندرا گاندھی کی ایمرجنسی کے

وقت لکھا گیا ڈرامہ ''ضحاک'' اس کی ایک زندہ مثال ہے۔ ''ضحاک'' سے از خود واضح ہے کہ ایمرجنسی کو انہوں نے کس نقطہ نظر سے دیکھا ہے اور آج کا ضحاک کون ہے۔

ہمارے یہاں نکڑ ناٹک ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ اس ذیل میں اپندر ناتھ اشک کے یہ خیالات بے حد اہم سمجھے جا سکتے ہیں:۔

''ہمارے زمانے میں کامیاب ناٹک میں تین خوبیاں ناگزیر سمجھی جاتی تھیں۔ پہلی زمان و مکان و کردار نگاری کی تینوں وحدوں کا ایک جا ہونا، دوسری داخلی اور خارجی سنگھرش اور سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ڈرامہ ناظرین کے دل و دماغ میں حقیقت کا بھرم قائم کر دے۔ یعنی اسٹیج ڈرامہ جتنے وقت اور جتنی جگہ میں کھیلا جائے اتنا ہی وقت اور جگہ زندگی بھی لے۔ زمان و مکان اور کردار نگاری کی یہ ہم آہنگی ہمارے وقت کے جدید ڈرامے کی (جو پارسی اسٹیج کے ڈراموں کے بعد ہر دلعزیز ہوا) جان تھی۔ حاضرین اسے دیکھتے ہوئے نہ صرف اس سے ہم آہنگ ہو جاتے تھے بلکہ کچھ عجیب سی یگانگت محسوس کرتے تھے۔ حالانکہ بریخت نے اپنے یک بابی ناٹکوں کے مجموعے ''یہودی کی بیوی'' میں یادگار اور ناقابل فراموش تینوں وحدتوں کو سموئے ہوئے حقیقت کا بھرم دینے والے ناٹک تحریر کئے ہیں لیکن اسی نے پرانے ناٹک کو یکسر بدل دیا اور اعلان کیا کہ اس کے ناٹک حقیقت کا بھرم قائم نہیں کریں گے بلکہ حاضرین کو لگاتار محسوس ہوگا کہ وہ ناٹک دیکھ رہے ہیں۔ اس لئے ایک کے بعد ایک حقیقت کا بھرم توڑ دینے والے ناٹک لکھے، انہیں برابر اسٹیج کرایا اور برخلاف ہیئت کی بنا ڈالی۔ ہمارے یہاں اسی کی تقلید میں کئی ناٹک لکھے گئے ہیں، جن میں حبیب تنویر کا ڈرامہ ''آگرہ بازار'' اور...... ''منی بائی حجاب'' قابل ذکر ہیں۔ ''آگرہ بازار'' سارے ہندوستان میں سو بار کھیلا گیا ہے۔ دو تین برس پہلے میں نے اسے الہ آباد کے اسٹیج پر دیکھا تھا۔ حال ہی میں اسی ہیئت کے کئی ناٹک ہماچل پردیش میں دیکھے۔ یہ ناٹک درحقیقت ناٹک نہیں تماشہ ہیں اور حاضرین انہیں دیکھ کر محظوظ ہوتے ہیں۔ لیکن دل و دماغ پر پرانے جدید ناٹک جو اثر چھوڑتے تھے کہ ہمیشہ یاد

کے پردے پر نقش ہو جائیں، ویسا کچھ اثر انہیں دیکھ کر نہیں ہوتا۔
بریخت نے انہیں ایپک تھیٹر کا نام دیا ہے۔''

ہر چند کہ یہ باتیں بہت پہلے کہی گئی ہیں لیکن جدید تر رویے میں انہیں زیادہ وسعت دی جا سکتی ہے۔ رفعت سروش نے بھی ایک جگہ ریڈیائی ڈراموں کے باب میں چند حقیقت نگار ڈرامہ نگاروں اور ڈراموں کا ذکر اس طرح کیا ہے جو میرے تصور جدید تر ادبی رویے سے قریب ہیں۔ ملاحظہ ہو:-

''کرشن چندر نے اپنا ڈرامہ ''سرائے کے باہر'' دہلی کے قیام کے دوران ہی لکھا۔ یہ وہی ڈرامہ ہے جسے ۱۹۴۵ء میں کرشن چندر نے فلمایا۔ اب وہ الگ بات ہے کہ فلم فلاپ ہوگئی۔ بہر حال ''سرائے کے باہر'' بہت عمدہ ڈرامہ تھا۔ اس میں جاگیردارانہ نظام کے کھوکھلے پن کو نہایت چابک دستی کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ کرشن چندر نے آزادی کے بعد کئی اور ڈرامے بھی لکھے۔ ان کی پروڈکشن کی سعادت میرے حصے میں آئی۔ ''کتے کی موت'' اونچی اور بورژوا سوسائٹی پر خوبصورت طنز تھا۔ ''بیلا باٹلی والا'' میں بمبئی کی کھوکھلی زندگی اور نمائشی سماج کو پیش کر کے اس کی خرابیوں کا پردہ فاش کیا گیا تھا۔ ایک اور ڈرامہ ''کتاب کا کفن'' اس کا ایک نام ''کوڑھی گھر'' بھی تھا۔ اس ڈرامے میں کرشن چندر نے فلم کاروں کا استحصال کرنے والے پبلیشروں اور بک سیلروں کی قلعی کھولی تھی۔ بہت رواں دواں مکالمے تھے اور نہایت چست پلاٹ تھا۔ ان تینوں ڈراموں کو پہلے بمبئی میں پیش کیا گیا۔ پھر یہ ڈرامے آل انڈیا ریڈیو کے دوسرے اسٹیشنوں سے بھی نشر کیے گئے۔ ریڈیو کے ابتدائی دور میں اپندر ناتھ اشک اور سعادت حسن منٹو دونوں آل انڈیا ریڈیو میں اسٹاف آرٹسٹ تھے اور ان میں معاصرانہ چشمک بھی رہتی تھی۔ ایک دوسرے کی چوٹ پر ان دونوں نے بہت خوبصورت ڈرامے لکھے اور ریڈیائی ڈرامے کا ادبی وقار بلند کیا۔ منٹو نے تو ایک پوری سیریز لکھی۔ ''آؤ تاش کھیلیں''، ''آؤ عشق کریں'' جیسے موضوعات کو نہایت چست مکالموں میں ڈھالا۔ ان ڈراموں کی ایک کتاب بھی چھپی تھی جس کا نام تھا ''آؤ''

اور سرورق پر پنجڑے میں ایک طوطا بیٹھا تھا۔ یہ سب ڈرامے زندگی کی تلخ حقیقتوں کو ہلکے پھلکے انداز میں پیش کرتے تھے۔ منٹو نے ''جنازے'' کے عنوان سے کچھ بڑے لوگوں کی موت کو ڈرامے کا موضوع بنایا تھا۔ نہایت کامیابی کے ساتھ - بڑے تعریفی شعور کے ساتھ - اس سلسلے میں ''نپولین کی موت'' اور ''اورنگ زیب کی آخری رات'' کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ اور مرزا غالب کے عشق کی داستان جسے بعد میں منٹو نے ''مرزا غالب'' کے لئے دوبارہ لکھا، اولاً ریڈیائی ڈرامے کی شکل میں پیش کی گئی تھی۔''

ساجدہ زیدی نے اپنے ایک ڈرامے ''چاہ بابل'' کے آخری مرحلے میں دو کردار شہناز اور جمیلہ کے مکالمے سے اس کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے کہ زندگی کو سرشاری اور خوشی سے عبارت ہونا چاہئے۔ عشق میں آہ وزاری ضروری عوامل ہیں لیکن ساجدہ زیدی کے یہاں اسے نشاط میں بدلنے کی فکر بھی ہے۔ ظاہر ہے درد کا عنصر تو رہے گا ہی لیکن یہ نہ ہو کہ مسرت غائب ہو جائے۔ یہ اقتباس دیکھئے:-

''جمیلہ (اسی کیفیت میں) اب میں اپنے شوہر سے، اپنے حسن سے محبت کروں گی - ٹوٹ کر محبت کروں گی - قدردانی نہیں شہناز - عشق کروں گی عشق، جس سے آنکھیں چار کرنے کی مجھ میں ہمت نہ تھی۔ ...... میرا کل کھوئے ہوئے وقت کا ماتم تھا...... وہ گزر چکا ہے۔ میرا آج آنے والے وقت کی تمہید ہے - زندگی کی جولانیوں میں میرا پہلا قدم - (دونوں بازو پھیلا دیتی ہے) میں دونوں ہاتھوں سے نشاط و درد کے سب تجربے اپنے دامن میں سمیٹوں گی - ایک بھرپور زندگی کے سب نشیب و فراز میرے ہوں گے......

(شہناز کی آنکھوں میں مسرت کے آنسو ہیں .... اسے مسلسل تک رہی ہے)

اب آج کے بعد شہناز میں - (وقفہ)

شہناز:- کیا کرو گی......؟ آج کے بعد......؟

جمیلہ:- زندہ رہوں گی......زندگی کو پل پل جیوں گی......

(شہناز بیٹھے بیٹھے اور جمیلہ کھڑی ہوئی دونوں بازو پھیلائے اسٹیچو ہو جاتی ہیں۔ یہ فریز ہوا منظر ایک لمحے اسٹیج پر رہنا چاہیے)

قاسم خورشید نے متعدد ڈرامے قلمبند کئے، پھر انہوں نے اسکرین کے لیے بعض مسائلی ڈرامے بھی لکھے۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ اس کے بیشتر ڈراموں میں سماجی مسائل کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے— میرے نقطہ نظر سے ان میں جدید تر رویہ زندگی کو مثبت طریقے سے دیکھنے کا ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ جدید تر ادبی مطالبات زندگی اور اس کے مختلف طور کو رد نہیں کرتے۔ اس کی بعض ناخوشگوار سمتیں ضرور ہوتی ہیں۔ لیکن ان کی وجہ زندگی خود نہیں ہوتی بلکہ ارباب حل وعقد کے بعض مطالبات، بعض ایسی کیفیتیں جو کثیف ماحول کی دین ہوتی ہیں، ان سے زندگی کملا ضرور جاتی ہے لیکن اس کے وہ پہلو جو بظاہر شکستگی کی علامت ہوتے ہیں پائیدار نہیں ہوتے۔ اگر انہیں دور کرنے کی کوشش کی جائے، مسائل سے جوجھنے کی سعی کی جائے، حالات کو خوشگوار بنانے کی جدو جہد کی جائے تو آخری مرحلے میں وہ مستحسن اوصاف سامنے آ جائیں گے جو کبھی کبھی معدوم معلوم ہوتے ہیں۔ قاسم خورشید کے ڈرامہ ''زمین'' کے درج ذیل اقتباس کی طرف ذہن مبذول کرانا چاہوں گا، جن سے میری باتوں کی تصدیق ہوگی:-

''شیخ اجو— (اپنے دوست نتھنی رام سے) تم نہیں سمجھو گے نتھنی رام......
میں یہ پودا کیوں لگانا چاہتا ہوں۔ آم امرود تو سبھی بو تے ہیں مگر پیپل کے پتے مجھے بہت پسند ہیں۔ اس کی چھاؤں بھی بہت نرم ہوتی ہے۔
نتھنی رام— لیکن اجو میاں یہ بہت پھیلنے والا درخت ہوتا ہے۔
تمہارا کئی کٹھا برباد ہو سکتا ہے۔
شیخ اجو— برباد نہیں ہوگا۔ یہ بھی جانتا ہوں کہ میں جو سوچ رہا ہوں شاید ہی اس کا لابھ مجھے ملے لیکن......
نتھنی رام— کیا سوچا ہے تم......؟
شیخ اجو— دیکھو نتھنی رام۔ ہم چاہتے ہیں یہ گھنا درخت بن جائے تو اس کے نیچے چبوترہ بنا دیں۔ بچے یہاں کھیلیں کودیں۔ ہم لوگ شام سویرے بیٹھ کر دکھ سکھ کی باتیں کریں۔

بولو یہ ٹھیک رہے گا نا......!

ننھی رام۔ میاں......تم پاگل ہو، نہ جانے کیا کیا سوچتے رہتے ہو۔ میں تو کبھی نہ کہوں گا کہ اتنی اچھی زمین کو تم پہاڑ جیسا درخت بننے کے لئے برباد کردو۔

شیخ اجو۔ آج تم بول رہے ہو نا......مگر زندہ رہے تو سمجھ میں آئے گا کہ میں نے اس زمین کو آباد کر دیا یا برباد کر دیا۔ اچھا تو شام میں پھر ملیں گے۔ پودا لگا دوں نہیں تو مرجھا جائے گا۔

(''زمین'')

اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے ماہنامہ ''آجکل'' میں شائع ڈراموں کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہے۔ یہ ڈرامے کتابی صورت میں سامنے آ گئے ہیں جسے محبوب الرحمٰن فاروقی اور محمد کاظم نے مرتب کیا ہے۔ اس میں گیارہ ڈرامے شامل کئے گئے ہیں۔ جن میں کرشن چندر کا ڈرامہ ''شکست کے بعد'' مرزا ادیب کا ''شہاب'' بلونت سنگھ کا ''پھانس'' محمد مجیب کا ''آزمائش'' محمد حسن کا ''داراشکوہ'' حبیب تنویر کا ''کارتوس'' ریوتی سرن شرما کا ''آرزو آرزو'' قرۃ العین حیدر کا ''پالی ہل کی ایک رات'' ابراہیم یوسف کا ''قصہ ایک صبح کا'' کلدیپ اختر کا ''مدت رہیں گی یاد......'' اور شاہد انور کا ''غیر ضروری لوگ'' شامل ہیں۔ ان ڈراموں کے پڑھنے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ ان میں زندگی کی جھلکیاں کسی نہ کسی طور موجود ہیں۔ بعض ایسی صورتیں بھی نمایاں ہیں جنھیں ہم سطحی اور عوامی کہہ کر ٹال دیتے ہیں، ان میں بیش از بیش موجود ہیں۔ طوالت کے خوف سے اقتباسات دینے سے گریز کر رہا ہوں۔ مذکورہ کتاب کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔

اس تفصیل کی غایت ڈرامہ کی تاریخ مرتب کرنا نہیں ہے بلکہ یہ احساس دلانا ہے کہ مابعد جدید رویہ اپنی وراثت کو فراموش کرنے سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کے مستحسن عناصر کی تجدید چاہتا ہے۔ لہٰذا اس کی طرف راغب ہونے کی ضرورت اب کچھ زیادہ ہی محسوس ہوتی ہے۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور اُردو طنز و مزاح

طنز و مزاح پر ایک سرسری گفتگو اس امر کی طرف توجہ دلانا چاہتی ہے کہ طنز و مزاح دراصل ایسی ادبی جہت ہے جس میں ہماری زندگی کی خارجی کیفیات بیش از بیش سمائی ہوئی ہیں۔ اتنا ہی نہیں ناہمواریوں کی پوری تصویر ہم اس میں دیکھ سکتے ہیں۔ دراصل مابعد جدیدیت جہاں مستحسن عناصر کی طرف توجہ کرنے کی سبیل پیدا کرتی ہے وہیں اپنی ناہمواریوں سے آشنا ہونے کی بھی خبر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ادبی شق جدید تر رویے سے کلی طور پر ہم آہنگ ہے۔

اردو میں طنز و مزاح کی تاریخ مختلف صنفوں کے بتدریج ارتقا کی تاریخ ہے۔ اسی لئے طنز و مزاح کسی ایک فارم میں قید نہیں۔ نثر کو الگ کیجئے تو اردو شاعری میں طنز و مزاح مختلف صنفوں میں بار پانے سے عبارت ہے۔ مثلاً غزل، نظم، مثنوی، قصیدہ، رباعی، شہر آشوب اور پیروڈی۔ یہاں تک کہ واسوخت اور ریختی میں بھی کہیں طنز کہیں مزاح اور کہیں دونوں ہی نے اپنے پاؤں جمائے ہیں۔ پھر بھی طنز و مزاح کی شناخت کا مسئلہ کبھی دردِ سر نہیں بنا ہے۔ دراصل دونوں کا سوتا اس امر سے پھوٹتا ہے کہ زندگی کی پیچیدگی کا سب سے اہم پہلو اس کی ناہمواری ہے۔ ناہمواری جو کسی شخص کے مزاج و کردار میں ہے، کسی اجتماعی فکر و احساس میں ہے، ذاتی بغض و عناد، سماجی و اخلاقی

گراوٹ، سیاسی بازیگری، مصلحت کوشی، خود پرستی، چاپلوسی، ادبی ہیرا پھیری، صورت واقعہ کی مضحکہ خیزی وغیرہ میں ہے۔ مزاح نگار ایسی تمام کمزوریوں یا کسی ایک کمزوری کو محسوس کرسکتا ہے اور اسے ہموار کرنے میں اپنی تخلیقی کاوش سے ہنساتا بھی ہے اور اگر احتساب شدید ہوتا ہے تو اپنے طنزیہ تیر سے زخمی کر کے رلاتا بھی ہے۔ دونوں ہی صورتوں میں اس کا دل دردمند اور حساس ہونا چاہئے اور التہاب کی اس منزل سے گزرنا چاہئے کہ اس کا مزاحیہ طنز تخلیق کا بیش بہا نمونہ بن جائے، اس تخلیق سے جو روشنی بہم ہو وہ راہ کو ہموار بھی کرے اور اس طرح سوسائٹی اور سماج کی تطہیر ہو جائے۔ غرض کتھارسس طنز و مزاح کی سب سے بڑی غایت ہے اور اگر کوئی شاعر یعنی مزاحیہ، طنزیہ شاعر اس غایت کو شدت سے محسوس کرے اور تخلیقی قوت اور کیف اسے حاصل ہو تو وہ اپنے فن کا اہم شاعر تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ لیکن واقعی یہ افسوس کا امر ہے کہ اردو کے حالیہ منظر نامے میں طنز و مزاح سے متعلق شاعری پھکڑ پن سے عبارت ہوگئی ہے۔ جس حماقت یا ناہمواری کو مزاح یا طنز کا نشانہ بنایا جاتا ہے اس میں سنجیدگی کا عنصر سرے سے غائب ہوتا ہے اور شاعر کی حیثیت سنجیدہ شعری ماحول میں ایک مسخرے کی بن جاتی ہے جو مشاعروں میں اس طرح ریلیف کا کام سرانجام دے جیسے بے حد سنجیدہ ڈراموں میں Clown۔ شاید بہتیرے طنز و مزاح کے شاعر یہ باور کئے بیٹھے ہیں کہ انہیں سنجیدہ تخلیق پیش نہیں کرنی ہے بلکہ لوگوں کو سر محفل اسی طرح ہنسانا ہے جیسے بھانڈ اپنا رول انجام دیتے ہیں۔ پھر بھی اردو شاعری میں طنز و مزاح محض پھکڑ پن نہیں ہے۔ جنہوں نے اپنے منصب کو پہچانا ہے وہ اپنی روش میں محتاط رہے ہیں اور قابل لحاظ شعری تخلیقات پیش کی ہیں۔ سودا ہوں کہ نظیر کہ میر و غالب کہ اکبر سب اپنے شعری منصب سے آگاہ تھے لیکن بعد کے شعرا جنہوں نے اکبرالہ آبادی کی راہ پکڑی ان میں اکثر اکبر کے مزاج و منہاج کو سمجھے بغیر تتبع کی ایسی منزلوں سے گزرے ہیں کہ انہیں احساس بھی نہیں رہا کہ طنز و مزاح میں بہترین اعلیٰ سنجیدہ شاعری کی نہ صرف گنجائش ہے بلکہ کلاسیکی شاعری میں اس کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔ دور کیوں جائیے صرف شہر آشوب کے تخلیق کرنے والوں کو پیش نظر رکھئے تو معلوم ہوگا کہ طنز و مزاح کے شعری امکانات کیا ہیں۔

میں نے شہر آشوب کا ذکر اس لئے کیا کہ اس نام سے اردو میں بہترین شاعری کے نمونے سامنے آئے ہیں۔ بر سبیل تذکرہ میں چند کا یہاں ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ مثلاً

نعمت خاں عالی کا ''قصیدہ شہر آشوب''۔اس میں اہل دکن کی پریشانیوں کا بیان ہے اور ۲۷ طبقوں اور پیشوں کا حال منظوم ہے۔ یکتا کا ''جہان آشوب''۔ یہ دراصل مثنوی ہے اور عالم کے مرثیہ سے متعلق ہے۔محمد شاکر ناجی کا ''شہر آشوب''۔اس کے بارے میں ''آب حیات'' میں ہے:-

> ''اس وقت دربار کا رنگ شرفا کی خواری، پاجیوں کی گرم بازاری اور ہندوستانیوں کی آرام طلبی اور ناز پروری کو ایک طولانی مخمس میں دکھایا ہے۔''

کمترین کا ''شہر آشوب''۔اس میں شاید سات سو اشعار تھے،لیکن صرف دس اشعار کا پتہ ملتا ہے،ان میں مشعلچی پکوان والی،خیمہ دوز اور فراش وغیرہ موضوع ہیں۔حاتم کی بارہ صدی میں اس سماجی انقلاب کا ذکر ملتا ہے جو نادر شاہ کے حملے کے سبب ابھرا، چنانچہ انھوں نے حاکموں،امیروں،منصب داروں اور اہل کاروں کو آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ لکشمن نارائن شفیق کے قصیدہ ''حسب حال زمانہ'' میں اس زمانے کا احوال رقم ہے۔ میر حسن کی رباعیات ''در تعریف اہل حرفہ'' میں نقاش،طباق،نجار،کسان،رنگریز، باغبان، تیلی، گاذر، خیاط،تنبولی، بقال وغیرہ کا ذکر ہے۔میر کے چند مخمسوں میں شہر آشوب کی جھلک یوں ہے کہ اس میں لشکر کی ہجو ہے اور سپاہیوں کی مفلسی کا حال واضح کیا گیا ہے۔میر کے ابیات ''در تعریف ہر فرقہ'' میں جن فرقوں کی نشاندہی کی گئی ہے وہ ہیں نائی،دھوبی،معمار،عطار،بزاز،صراف،زرگر،گل فروش،آتش باز،باغبان،افسانہ خوان،مطرب،مغنی،سپاہی،کشتی گیر،قاضی،مفتی،طبیب،سید،برہمن،ترک،مغل، ہندو، اہل دول وغیرہ۔قائم چاند پوری کے ایک شہر آشوب میں شہروں کی ویرانی اور شہریوں کی پرشانی کا بیان ہے۔راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ''در انقلاب زمانہ'' میں مشائخ،خطاط،معلم،شاعر کے علاوہ وکالت،زراعت،تجارت،طباعت،مصاحبت، سپاہگیری وغیرہ موضوع ہیں۔نظیر کے ایک شہر آشوب میں پیشہ وروں،سپاہیوں اور امیر زادوں کا حال زار بیان ہوا ہے۔۱۸۵۷ء کے بعد دہلی کا جو حشر ہوا اس پر بہت سی نظمیں ملتی ہیں جن کا ایک مجموعہ محمد تفضل حسین خان کوکب نے ''فغان دہلی'' کے نام سے شائع کرایا ہے۔ بہر حال اس طور کی شاعری کے کچھ نمونے برق لکھنوی،جان صاحب،کیفی دہلوی،صفی لکھنوی اور عمر انصاری کے یہاں ملتے ہیں۔

ہماری ناہموار زندگی کا بھرپور عکس اگر کہیں اپنی شدت کے ساتھ ابھرا ہے تو وہ طنز و مزاح ہی ہے۔ میں نے ڈاکٹر اعجاز علی ارشد کے حالیہ انشائیوں کے مجموعہ ''دعوت اور عداوت'' کے پیش لفظ میں یہ بات کہی ہے کہ:-

''کم از کم ایک کرۂ ادب تو ایسا ہے جو سماجی، تہذیبی، ثقافتی، اقتصادی اور تاریخی بنیادوں میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ شقوں پر استوار ہے۔ ہزار جمالیات کی ماورائی کیف و کم کی گفتگو کی جائے یا علامتی طریق کار کے غیر متعینہ میلان و منہاج کی بحث چھیڑی جائے ہر حال میں انشائیہ نگاری نیز طنز و ظرافت کی تان زندگی اور زمین کے رشتوں اور ان کی ناہمواریوں پر ٹوٹے گی، گویا مزاح اور طنز کا سوتا ان تجربات اور مشاہدات سے پھوٹتا ہے جن کا تعلق ہماری روز کی زندگی سے ہے، اس لئے اپنی تمام تر ذہنی ترنگ اور تخیل کی اڑان کے باوجود طنز و مزاح نگار کے پاؤں مضبوطی سے ثقافتی تہذیبی اور اقتصادی زمین پر گڑے ہوتے ہیں جن کی غیر متوازن اور ناہموار صورت واقعہ سے وہ ہنسنے ہنسانے کی فضا قائم کرتا ہے، جراحت کے عمل سے گزر کر کتھارسس کا کیف پیدا کرتا ہے اور نامعلوم طریقے سے اصلاح کا کام سرانجام دیتا ہے۔

چنانچہ مزاحیہ اور طنزیہ ادب پیدا کرنے والا ادیب اور شاعر بنیادی طور پر پولس مین ہے جو وردی میں نہیں ہوتا، ایک ہارڈ ٹاسک ماسٹر ہے جو سبھوں کو کانوں سے پکڑتا ہے، ایسی چھڑی سے پیٹتا ہے جو نظر نہیں آتی لیکن جس کا لگایا ہوا زخم اوپر سے نظر نہیں آتا لیکن اندر سے ٹیس پیدا کرتا ہے۔ اگر طنز و مزاح لکھنے والا یہ سب کام فنی طریقے سے کرتا ہے تو وہ کامیاب ہے ورنہ اس میں اور بھانڈ میں فرق کرنا آسان نہیں ہوتا اور یہ بھی کہ ان دونوں میں بہتر کون ہے؟ یہ باتیں اس لئے لکھنی پڑیں کہ مجھے ایک امتحان سے گزرنا ہے، تو سنئے: اس وقت میرے پیش نظر اعجاز علی ارشد کے چند مضامین ہیں۔ کچھ دنوں پہلے وہ مجھے پڑھنے کے لئے دے گئے پھر فون پر بتایا کہ ان پر مجھے کچھ لکھنا ہے، خیر سے ارشد مختلف تخلیقی جہتوں یا صنفوں سے وابستہ ہیں، شاعر ہیں، تنقیدی مضامین لکھنے کا

شغف رکھتے ہیں اور انشائیہ نگاری کے واسطے سے طنز و مزاح کی آبیاری کرتے ہیں۔ میں بھول گیا تھا کہ ان کی 'کرسی اور کرنسی' چھپ چکی ہے۔ یاد تھا کہ ان کی کتابیں (متعدد) چھپ چکی ہیں، ذہن میں رہا تھا کہ ان کی چند غزلیں معیاری ہونے کے باوجود 'مشاعرہ لوٹ' ثابت ہوئی ہیں — چنانچہ میں نے ان کے مسودے کو تنقیدی جان کے پڑھنا شروع کیا — پھر میں بیچ میں ہنسا تو میرے بیٹے نے چونک کر مجھے دیکھا کہ میرا ذہنی توازن برقرار تو ہے — اچھے مزاح نگار اور طنز نگار ہنساتے بھی ہیں اور رلاتے بھی ہیں، میرا بیٹا اٹھ کر جا چکا تھا یوں بھی انگریزی پڑھانے والے اردو والوں کو صلاحیت کے اعتبار سے شک کی نگاہ سے دیکھا کرتے ہیں-تو خیر بیٹا تو تھا نہیں اس لئے جہاں رونے کا مرحلہ آیا تو میں غیر متوازن ہو گیا۔ گویا ارشد کے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین میرے دل کو جیتنے کی حد تک کامیاب تھے-تو سنئے کہ اب معنی چونکہ Stable نہیں ہے اور متن کو ڈی کنسٹرکٹ کیا جائے تو نہ معلوم کیسی فضا پیدا ہو، اس لئے حفظ ماتقدم کے طور پر ارشد کی کامیابی کو میں نے اپنی ذات تک محدود رکھا ہے، اس احساس کے ساتھ کہ دوسرے لوگ اپنی روش اور ذوق کے مطابق معنی تلاش کریں گے اور ہنسنے یا رونے میں یا کلین سلیٹ رہنے میں اپنے آداب ملحوظ رکھیں گے۔ لیکن ہر حال میں ان کا کلچر ان کے ذہن کے آس پاس رہے گا، ان کی بھوگی ہوئی زندگی اور اس کے تجربے ان کے ساتھ رہیں گے اور ان کی ناہمواریاں اور بسا اوقات ناخوشگواریاں آنکھوں کی راہ سے دل میں بس گئی ہوں گی-اور ان باتوں کا ایک واضح پس منظر بھی ہے۔ بھلا بتایئے کہ اگر ارشد 'سکنڈ کلاس کا سفر' آکسفورڈ یونیورسٹی میں 'جب میں نے پہلا کلاس لیا' کیمبرج یونیورسٹی میں، 'اردو ہے جس کا نام' یونیورسٹی آف ویلس میں، 'کچھ ریسرچ کے بارے میں' لندن یونیورسٹی میں 'سوری میں سچ نہیں بول سکتا' چین کی کسی یونیورسٹی میں پڑھیں گے یا سنائیں گے لازماً وہاں کے لوگ سناٹے میں آ کے ایک دوسرے کا منہ تکنے لگیں گے-اس لئے کہ جن ناہمواریوں کو

ارشد نشانہ بنائے ہوئے ہیں وہ ان کے یہاں عنقا ہیں۔لہٰذا اعجاز علی ارشد کے متون غایت درجے کی لامرکزیت کے شکار ہوں گے، ان کے دلوں کلین سلیٹ بنائے رہیں گے............''

ان امور کے علاوہ رضا نقوی واہی پر ایک مضمون قلمبند کرتے ہوئے میں نے ان کے یہاں اس صورت حال کا جائزہ لیا ہے جو میرے نقطہ نظر سے جدیدیت کے بعد کی شق سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔

واہی کی طنزیہ مزاحیہ شاعری ایک ایسے منظرنامے کو پیش کرتی ہے جس میں آج کے محقق، نقاد، تبصرہ نگار، شاعر، انٹلکچوئل، بڑا صاحب، ایڈیٹر، لیڈر، پروفیسر، ماہرفن، بانیان مشاعرہ، شاعر، میخوار، کاتب، اقتباساتی ادیب، مکتوبی ادیب، مولوی، کامریڈ وغیرہ شدید کیفیت میں ظاہر کئے گئے ہیں۔جن مشہور شہر آشوبوں کا میں نے تذکرہ کیا ہے، ان میں اکثر شاعرانہ اعتبار سے بے حد اہم ہیں۔واہی کی شاعری میں ان کا عصری تعصب منہا کیجئے تو صرف شاعری کی بنیاد پر ان کی انفرادیت مسلم معلوم ہوتی ہے۔ ان کی مشہور نظم ''محقق'' اس امر پر دال ہے کہ ان کی رائے سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ اس میں ایسے محقق کی تصویر نمایاں ہوتی ہے جو شاید اردو کا سب سے بڑا محقق ہے۔وہ محقق جو چل بسا لیکن یہ نظم اپنے شعری محاسن کی وجہ سے یاد رکھی جائے گی۔ چند اشعار دیکھئے:۔

یہ جو اک حضرت چلے آتے ہیں گورستان سے
یہ نہ سمجھیں آپ ہیں بیزار اپنی جان سے
آپ کو قبروں سے الفت عشق ویرانے سے ہے
آپ گھبراتے ہیں جیتے جاگتے انسان سے
ہیں بہ زعم خود محقق آپ ہندوستان کے
آپ نے نقطے گنے ہیں میر کے دیوان کے
زیر تحقیق آپ کے رہتے ہیں یہ سب مسئلے
کسقدر چوہے پلے تھے گھر میں مومن خان کے
پانچ بج کر پانچ پر یا پانچ بج کر سات پر
داغ نے توڑا تھا دم زانو پہ منی جان کے

دھن ہے ثابت کریں دلی تھا ملٹن کا وطن
اور سدا کے چچا بوچر تھے انگلستان کے
آپ کو ہے والہانہ عشق مخطوطات سے
جیسے سناٹے کو الفت ہے اندھیری رات سے
کرم خوردہ اور بوسیدہ کتابوں کے ورق
ڈھونڈ کر لاتے ہیں آپ اس شہر اس دیہات سے
گر کسی نے لکھ دیا یہ میر کے دو ہاتھ سے
آپ اس کو رد کریں گے اپنی تحقیقات سے

محقق کے اہم تحقیقی کام کا یوں مذاق اڑانا مناسب نہیں، لیکن یہاں جو شاعرانہ مضمرات ہیں اور ان سے جو حظ حاصل ہوتا ہے اس کا احساس کیا جا سکتا ہے۔ کامیاب مزاح نگار واقعات کو اغراق کی منزل تک بھی لے جا سکتا ہے۔ یعنی مبالغہ اور غلو کی بھی سرحدوں سے پرے، یہ صورت یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ کام آسان نہیں۔ طنز نگار نے ایک ایک لفظ میں ڈنک بھر دیئے ہیں، اس کا نشانہ چوکتا نہیں اور سبجیکٹ اذیت محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ محقق کی ریزہ چینی ایک طرف، اس کی محنت شاقہ ایک طرف، لیکن پھر طنز نگار ایک حریف کی صورت میں ابھرتا ہے اور سبھوں سے داد وصول کر لیتا ہے۔

انہیں شاعرانہ سطح پر چند شعرا مثلاً مجید لاہوری، راجہ مہدی علی خاں، نازش کاشمیری، اکبر لاہوری، سید محمد جعفری، ظریف جبل پوری، ضمیر جعفری، دلاور فگار وغیرہ کا موازنہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ نام بلا ترتیب لئے گئے ہیں۔ مزاح نگاروں کی فہرست طویل ہے۔ یہاں فہرست سازی میرا موقف نہیں ہے۔

کلیم الدین احمد نے ایک بار تبسم زیر لبی کے ساتھ فرمایا تھا کہ اردو کے طنزیہ و مزاحیہ شاعر ڈرائیڈن اور پوپ کی خاک پا بھی نہیں ہیں۔ تفصیل کا موقع نہیں، پھر بھی کچھ باتیں بہت واضح ہیں کہ ایک طرف سودا ہیں جن کے یہاں ہجو میں واردات کی کمی نہیں، دوسرے اکبر الہ آبادی ہیں جو واقعات کو بغیر برتتے ہوئے اپنے نقطہ نظر سے حالات کی تبدیلی کو موثر انداز میں نشانہ بناتے ہیں اور اس عمل میں عہد ساز کارنامے انجام دیتے ہیں۔ غالباً ان دونوں کو ہی ڈرائیڈن اور پوپ بننے کی ضرورت نہیں تھی۔

اس لئے کہ ان کا فن اپنے آپ میں مکمل معلوم ہوتا ہے۔ کچھ شہر آشوب لکھنے والے بھی چھوٹ پانے کے مستحق ہیں۔لیکن ہمارے معاصرین کے سامنے تو ڈرائیڈن کی Absolam and achitophal یا پوپ کی Rape of the lock کی مثالیں ہونی چاہئیں تاکہ واقعات کے پس منظر میں کس طرح طنز نگاری کے شعری فن کو زیادہ موثر بنایا جاسکتا ہے، اس کا گر معلوم ہوسکے اور طنز و مزاح کا شاعر محض رائے زنی پر اکتفا نہ کرے۔

اسی پس منظر میں چکبست، منشی سجاد حسین، جوالہ پرشاد برق، رتن ناتھ سرشار، احمد علی شوق، عبدالغفور شہباز، چراغ حسن حسرت، ہری چند اختر، ظفر علی خاں، عبدالمجید سالک، فرقت کاکوروی، انجم مانپوری، محمد علی جوہر، احمد جمال پاشا، احمد ندیم قاسمی، مجتبیٰ حسین وغیرہ کے نثری اور منظوم کلام کو دیکھا جاسکتا ہے۔ احمد جمال پاشا کے مجموعہ ''پتیوں پر چھڑکاؤ'' کے پیش لفظ میں میں نے موصوف کے طنزیہ و مزاحیہ جہات پر نظر ڈالتے ہوئے اس کا احساس دلایا تھا کہ کس طرح یہ نظمیں یا نثر پارے ہماری زندگی سے قریب ہیں، ہمارے کلچر کو سمیٹتے ہیں اور ہماری ناہمواریوں کو سامنے لاتے ہیں۔ میں نے لکھا تھا کہ احمد جمال پاشا ایسے خواب دیکھتے ہیں جن کی تعبیر ان کی تلخ و شیریں تخلیقات ہیں جن میں ہمارا سماج ننگا ہے، ایسے ننگے سماج سے ہم ہمدردی نہیں کرسکتے۔ اگر ازالہ نہیں کرسکتے تو کم از کم اس کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ پاشا کی غایت بھی یہی ہے اور ان کی فکر کا محور بھی یہی، ورنہ محض ہنسنے ہنسانے کا کام تو چٹکلوں سے بھی انجام پاجاتا ہے۔لیکن احمد جمال پاشا کی فکر کی کلید ہنسنے ہنسانے میں نہیں بلکہ معاشرے کے کمزور پہلوؤں کی نشاندہی میں ہے۔

افسوس اس بات کا ہے کہ انجم مانپوری کے طنزیہ و مزاحیہ شاہکاروں کا ابھی تک تجزیہ نہیں کیا گیا۔ حالانکہ موصوف جس طرح زندگی اور سماج کی ناہمواریوں کو ہنستے ہنساتے پیش کرتے ہیں وہ انہیں کا حصہ ہے۔نثر نگاروں میں رشید احمد صدیقی یا پطرس پر بہت سارے مقالات ملتے ہیں لیکن انجم مانپوری پر خاطر خواہ کیا سرے سے توجہ ہی نہیں کی گئی۔ ہوسکتا ہے کہ پی ایچ ڈی کے مقالے قلمبند کئے گئے ہوں لیکن ایسے مقالوں کا جو حال ہوتا ہے وہ سبھوں کو معلوم ہے۔ میں ذیل میں جو اقتباس درج کررہا ہوں اس میں قدیم سواری ٹم ٹم کی کارکردگی سے بحث کی گئی ہے۔ ہماری مصروف زندگی میں ایسی

سواریوں کا آج کیا مرتبہ رہ گیا ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ لیکن عوام کی مجبوری ہے کہ وہ اس قسم کی سواریوں کو ترجیح دیتے رہے ہیں کہ ان کے پاس دوسرے ذرائع تقریباً معدوم ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ یہ مضحک صورت واقعہ دراصل بیچارگی کی ایک ایسی کیفیت ہے جو صرف محسوس کی جا سکتی ہے۔ انجم مانپوری کے دوسرے طنزیہ ومزاحیہ مضامین سے کچھ الگ نتائج بھی نکالے جا سکتے ہیں لیکن سب کا مدعا یہی ہے کہ ہم کن حالات میں جی رہے ہیں یا عوام کس طرح زندگی بسر کرتے ہیں۔ بہرطور اقتباس ملاحظہ کیجئے:۔

''سپاہی سرکاری آدمی ہو کر کیوں اپنی جگہ سے ہٹنے لگا اور بقیہ تینوں صاحب پچھلی جانب بیٹھے ہی تھے۔ مجھے مجبوراً نیچے کھسکنا پڑا۔ اپنی جگہ سے ہٹنا تھا کہ یکہ بان نے آواز دی کہ پیچھے کی جانب بوجھ زیادہ ہو گیا ذرا آگے بڑھ جائیے۔ وہاں سے اچک کر آگے بڑھ آیا۔ اب ارشاد ہوا اتنا آگے نہیں، تھوڑا اور پیچھے ہٹئے مگر پنڈت جی کی طرف نہیں الار ہونے کا خوف ہے۔ ٹم ٹم مدھم آواز سے جا رہی تھی اور میں کبھی ادھر اور کبھی ادھر، کبھی آگے کبھی پیچھے اپنی جگہ بدلتا بیلنس درست کرتا جا رہا تھا۔ میرا پوزیشن اس وقت ٹھیک مولانا شوکت علی کی طرح ہو گیا تھا۔ کبھی اچھوت کے پاس پہنچا، کبھی سپاہی جی یعنی سرکاری آدمی کی طرف بڑھا، کبھی پنڈت جی کے پاس کھسک گیا۔ غرض جس طرف جھکا وزن بھاری ہو گیا۔ ہم نے لاکھ کوشش کی کہ کہیں ایسی جگہ ہٹ جاؤں کہ یہ دباؤ اور الار کا قصہ ہی ختم ہو مگر میں ٹھہرے کی طرح ادھر ادھر لڑھکتا ہی رہا۔ راستے میں چند آزاد منش منچلے لونڈے ادھر آرہے تھے کہ کانسٹبل کی نگرانی میں ہم سب کو جاتے دیکھ کر دوسرے نے آواز کسا کہ صورت تو بھلے آدمیوں کی سی ہے۔ تیسرے نے قہقہہ لگا کر کہا کہ اخاہ! ایک پنڈت جی بھی ہیں۔ چوتھے نے گہرافشانی کی جا تر ادیکھ کر چلے ہوں گے اس لئے پکڑ لئے گئے۔ پانچویں نے بیڑی کا دھواں منہ سے نکالتے ہوئے کہا، ارے یار اسباب جو برآمد ہوا وہ بھی ساتھ ہے۔ اتفاق کی بات کہ جیل بھی اسٹیشن کے قریب ہی واقع ہوا تھا۔ اب کون سب کو سمجھائے کہ نہیں بھائی سپاہی نے نہیں بلکہ یکہ بان نے بے قصور ہم لوگوں کو پکڑ لیا ہے۔ وہ تو خیریت

ہوئی کہ تم ٹم آگے بڑھ گئی ورنہ اور کیا کیا اپنے متعلق قیاس آرائیاں سننے میں آتیں۔ غصے میں جی تو چاہا کہ ڈیفے مینشن (توہین) کا سانحہ سیاہی جی معرفت لکھوادوں لیکن چونکہ ریل کا وقت قریب تھا اس لئے ان باتوں کا زیادہ خیال نہیں کیا۔''

(''کرائے کی ٹم ٹم'' انجم مانپوری)

''مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'' کے مرتب حسن چشتی نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ:-

''اردو زبان کی عمر ہی کتنی ہے! بقول کسے ''کے آمد و کے پیر شدی'' بول چال میں تو یہ کوئی سات سو برس پہلے سے تتلا کر، ہکلا کر آوازیں نکالتی رہی تھی، پھر اس میں قانون فطرت کے برخلاف ادبی اظہار کی ابتدا شاعری سے ہوئی اور باقاعدہ نثر نگاری کی نوبت کہیں انیسویں صدی کے آغاز سے آئی۔ اس میں بھی طنز و مزاح کی کوئی پٹ نہیں تھی۔ اس کے کچھ منظوم نمونے ہمیں ہجویات میں یا شہر آشوب میں ملتے تھے۔ نثر میں طنز و مزاح کے کچھ متفرق نمونے مرزا غالب کے خطوط ہی میں تلاش کئے جا سکتے ہیں، مگر وہ صرف نمونے ہیں انہیں مزاح نگاری کی باقاعدہ صنف میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کو اصناف نثر میں شامل کرنے کا سہرا رتن ناتھ سرشار جیسے نثر نگاروں کے سر بندھتا ہے یا پھر ''اودھ پنچ'' اور اس قبیل کے اخباروں کا جو ایک سیلاب سا آ گیا تھا اس نے طنز و مزاح کو باقاعدہ صنف بنا دیا۔ ''اودھ پنچ'' کے اثرات خاموشی سے بہت دور تک پہنچے اور پچھلی صدی کی پہلی چوتھائی میں ہی مزاح نگاروں کی پوری ایک صف تیار ہو گئی۔ اس کے بعد تو رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، شفیق الرحمٰن، شوکت تھانوی، ملا رموزی، حاجی لق لق، کنہیا لال کپور، ابراہیم جلیس، احمد جمال پاشا، فکر تونسوی سے لے کر پاکستان میں کرنل محمد خاں، ابن انشا، عطاالحق قاسمی اور ہندوستان میں یوسف ناظم، بھارت چند کھنا، خواجہ عبدالغفور، رشید قریشی، نریندر لوتھر اور نہ جانے کتنے ہی نام سامنے آتے ہیں جنھوں نے اردو میں اس صنف کی کمسنی کے باوجود اسے وقار و اعتبار

بخشا اور اس کے ادبی خزانے کو سرمایے سے مالا مال کر دیا۔ ان سب لکھنے والوں کا اپنا منفرد اسلوب اور اپنی دلچسپی کے موضوعات رہے ہیں۔ مگر مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ مشتاق احمد یوسفی نے طنز و مزاح کے اسلوب کو شستگی اور شائستگی، آرائش و زیبائش کے ساتھ اس حد تک بام عروج پر پہنچا دیا کہ اب ہم اردو مزاح کو دنیا کی کسی بھی بڑی زبان کے سامنے کسی شرمندگی یا معذرت کے بغیر رکھ سکتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں مزاح نگاری کا دوسرا بڑا نام مجتبیٰ حسین کا ہے جنہوں نے اخبار ''سیاست'' کی کالم نگاری سے مزاح نگاری کا آغاز کیا تھا اور آج کی تاریخ تک ان کا لکھا ہوا مزاحیہ کالم نہ صرف اخبار ''سیاست'' کے لاکھوں قاری ہر ہفتے ذوق و شوق سے پڑھتے ہیں بلکہ وہ کالم ہندوستان و پاکستان کے دوسرے ادبی اخباروں اور رسالوں میں بھی نقل ہوتا ہے اور انٹرنٹ پر بھی دیکھا جاتا ہے۔ وہ صرف کالم نگار ہی نہیں ہیں بہترین انشا پرداز اور اعلیٰ درجے کے خاکہ نگار بھی ہیں۔ اب تک ان کے ایک درجن سے زائد مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں '' تکلف بر طرف''، ''قطع کلام''، ''قصہ مختصر''، ''بہر حال''، ''الغرض''، بالآخر''، '' آخر کار'' مزاحیہ مضامین اور انشائیوں کے مجموعے ہیں تو '' جاپان چلو، جاپان چلو'' اور ''سفر لخت لخت'' ان کے لکھے ہوئے دلچسپ سفرنامے ہیں۔ ''میرا کالم'' میں ان کی کالم نگاری کا انتخاب ہے۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے بہت ہی دلچسپ، معنی خیز اور پردہ کشا قسم کے خاکے بھی لکھے ہیں جو اپنی نوعیت اور ادبی قدر قیمت میں دوسرے بہت سے خاکوں سے مختلف اور ممتاز ہیں۔''

مجھے اس میں صرف اتنا اضافہ کرنا ہے کہ مجتبیٰ حسین انسان کے روز و شب کے مشاہدے میں کیمرے کی آنکھ رکھتے ہیں جس میں ہر طرح کی تصویر سما جاتی ہے۔ پھر ایسی تصویر کو تخلیقی سطح پر لانے کے لئے اسے ایسے رنگ و روغن دیتے ہیں جو صرف اسے مجلی نہیں کرتے بلکہ اس کے نشیب و فراز کی ساری کیفیتوں کو نمایاں کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے طنز و مزاح میں انسانی ہمدردی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ اتنا ہی نہیں ان

کا جدید تر رویہ انسانی کمزوریوں کو نشان زد کرنے کے باوجود کراہت کا کوئی پہلو پیدا نہیں کرتا بلکہ ان سے نجات پالینے کے لئے راستہ ہموار کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی تحریریں دماغ سے زیادہ دلوں پر اثر انداز ہوتی نظر آتی ہیں۔ میں ایسی ہی کیفیت کو جدید تر رویے سے تعبیر کرتا ہوں اور روشن خیالی (Enlightenment) کی ایک کیفیت سمجھتا ہوں۔ ذیل میں حسن چشتی کی مرتب کردہ کتاب سے دو تین چھوٹے چھوٹے اقتباسات دیکھئے:۔

''وہ ڈائرکٹر کا کتا تھا۔ ڈائرکٹر کی طرح ہی خونخوار اور رعب داب والا۔ کیوں نہ ہو آخر کو وہ ڈائرکٹر کی صحبت میں جو رہتا تھا۔ اس کا نام کیا تھا، یہ کوئی بھی نہیں جانتا تھا۔ لوگوں کو بس اس کا عہدہ معلوم تھا، یعنی ڈائرکٹر کا کتا۔ ایک تو کتا اوپر سے ڈائرکٹر کا کتا گویا کریلا اور وہ بھی نیم چڑھا۔ بقول پطرس بخاری ''بہت ہی کتا تھا''۔ ڈائرکٹر جب اپنی کار میں دفتر آتا تو یہ اس کی پچھلی نشست پر بیٹھا دفتر کی خاتون کلرکوں کو دیکھ دیکھ کر رال ٹپکایا کرتا تھا۔ کار ڈائرکٹر کو چھوڑتی اور کتے کو لے کر واپس چلی جاتی۔ ڈائرکٹر اپنے ساتھ کتے کو کیوں لاتا اس کی وجہ کسی کی سمجھ میں نہیں آئی۔ کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ ڈائرکٹر اپنی شخصیت میں کتے کی ملاوٹ کر کے اپنے رعب اور دبدبہ میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔ واللہ اعلم بالصواب.''

(''ڈائرکٹر کا کتا'')

''مرزا کا شمار ان سرکاری ملازمین میں ہوتا تھا جو بہت زیادہ سرکاری ملازم ہوتے ہیں۔ میں تو کہتا ہوں وہ پیدائشی سرکاری ملازم تھے۔ کیوں کہ بچپن ہی سے وہ ہر کام کو پنڈنگ رکھنے میں بڑی مہارت رکھتے ہیں۔ جب طالب علم تھے تو نہ صرف ان کا ہوم ورک پنڈنگ رہتا تھا بلکہ اسکول کی فیس بھی پنڈنگ رہا کرتی تھی۔ سوائے شادی کے انہوں نے اپنی زندگی کا ہر کام پنڈنگ رکھا۔ ان کے ہاں ہر کام ''تھرو پروپر چینل'' ہوا کرتا تھا۔ اس تھرو پروپر چینل پر مجھے ایک واقعہ یاد آ گیا کہ مرزا نے ایک بار مجھے اپنے دفتر میں ایک مزاحیہ مضمون پڑھنے کو کہا۔ مرزا کا معاملہ تھا سو میں چلا

گیا۔ اب جو میں نے مضمون پڑھنا شروع کیا تو محسوس ہوا کہ سامعین بالاقساط ہنس رہے ہیں۔ کبھی کچھ لوگ ہنستے ہیں تو کبھی کچھ، کبھی اس گوشے سے ہنسی کی آواز آتی ہے تو کبھی اس گوشے سے۔ جیسے ہی میں نے مضمون ختم کیا مرزا سے شکایت کی کہ میرے مضمون پر تمہارے دفتر کے لوگوں نے یوں بالاقساط ہنسنے کی سازش کیوں کی؟ اس پر مرزا نے قہقہہ لگاتے ہوئے کہا ''یار تم کیا جانو کہ دفتری قواعد کیا ہوتے ہیں۔ ہم تو بس تھرو پراپر چینل ہنس رہے تھے۔ تمہارے مضمون پر پہلے ہمارے سکریٹری صاحب ہنستے تھے، اس کے بعد ڈپٹی سکریٹری کے ہنسنے کی باری آتی تھی، پھر اسسٹنٹ سکریٹریز ہنستے تھے اور تب کہیں یہ ہنسی سپریٹنڈنس تک پہنچتی تھی اور تم جانتے ہو کہ سپریٹنڈنٹس کسی بھی معاملے کو دبا دینے میں کتنی مہارت رکھتے ہیں اگر خوش قسمتی سے سپریٹنڈنٹ ہنس دیتے تھے تو پھر ہم کلرکوں کی باری آتی تھی۔''

(''مرزا کی یاد میں'')

اسی آئینے میں مشتاق احمد یوسفی کی پوری نگارشات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے جنہیں شاید جدید طنزیہ و مزاحیہ نگاروں کی صف میں بہت افضل مقام حاصل ہے۔ صرف ایک ہی کتاب ''زرگزشت'' پر نگاہ رکھی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان کا ملتہب اور حساس دل کس طرح چیزوں کو اپنے طور پر جذب کر کے نیا ہیولیٰ بنا دیتا ہے جس میں سماج کی ساری سطحیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ ہماری کاروباری زندگی کی تلخیاں سطح سے اوپر آجاتی ہیں اور ذلت اور رسوائی کے سارے گوشے نمایاں ہو کر ہماری خجالت کا باعث بن جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ایسی کمزوریوں پر قابو پانا ہی لازمی ٹھہرتا ہے جو ہمیشہ یوسفی کا مدعا رہا ہے۔ دو تین چھوٹے چھوٹے اقتباسات دیکھئے:-

''سنا ہے عورت زندگی میں صرف ایک بار محبت کرتی ہے۔ اس کا مطلب غالباً یہ ہے کہ عورت ایک ہی مرد سے زندگی میں ایک دفعہ سے زیادہ محبت نہیں کرتی۔ اسے ہمارا سوئے ظن (دوسرا املا بھی درست ہے) ہی سمجھئے ورنہ ہم تو مردوں کے بارے میں بھی کوئی بات وثوق سے نہیں کہہ سکتے۔ اس لئے کہ جو دن دل کو بے مہار چھوڑنے کے تھے اس زمانے میں قریبی

اور دور کے بزرگوں نے دعاؤں اور پند و نصائح سے ہماری جنسی ناکہ بندی کر رکھی تھی۔ تاہم ہمارا خیال ہے کہ مرد بھی عشق و عاشقی صرف ایک ہی مرتبہ کرتا ہے۔ دوسری مرتبہ عیاشی اور اس کے بعد نری بدمعاشی۔''

''ہم ریڈیو میں نئے نئے داخل ہوئے تھے۔ ہر ایک سینگ مارتا تھا۔ کی جس سے بات اس نے ہدایت ضرور کی۔ یوں تو سارے جہاں کی کھڑکیاں ہمارے ہی آنگن میں کھلتی تھیں۔ لیکن یعسوب الحسن غوری کا انگوٹھا ہمارے ٹینٹوئے پر ہی رہتا تھا۔ روز روز کے طعن و تشنیع سے ہمارا کلیجہ چھلنی ہو گیا تھا بلکہ چھاننی میں چھید بھی ہو گئے تھے۔ جن میں سے اب تو موٹے موٹے طعنے پھسل کر نکلنے لگے تھے۔ منجملہ دیگر الزامات کے ہم پر ایک الزام یہ تھا کہ ہمارے دستخط گستاخانہ حد تک لمبے ہیں۔ اتنی قلیل تنخواہ اتنے بڑے دستخط کی کفالت نہیں کر سکتی۔ یعسوب الحسن غوری کو اینڈرسن دن میں کئی بار طلب کرتا۔ کبھی کچھ پوچھتا کبھی کچھ۔ اندر جانے سے پہلے وہ اپنی ہتھیلی پر ''کاپنگ'' پنسل سے وہ تمام متعلقہ و غیر متعلقہ اعداد و شمار نوٹ کر لیتے جن کے بارے میں اینڈرسن سوال کر سکتا تھا۔ جیسے ہی وہ سوال کرتا یعسوب الحسن غوری منہ پھیر کر ید بیداغ کے متعلقہ حصے کو زبان سے چاٹ کر حروف کو روشن کرتے اور کھٹاک سے صحیح اعداد و شمار آنے پائی سمیت بتا دیتا۔ ایک دن ہم نے عرض کیا آپ کاغذ پر لکھ کر کیوں نہیں لے جاتے؟ ارشاد ہوا آپ کو بینک میں آئے جمعہ جمعہ آٹھ دن ہوئے ہیں آپ انگریزوں کے مزاج سے واقف نہیں کاغذ پر نوٹ کر کے لے جاؤں تو وہ یہ سمجھے گا کہ میرا حافظہ جواب دے چکا ہے۔ میں خدانخواستہ بوڑھا ہو گیا ہوں۔ ابھی تک تو وہ ولایتی الو یہ سمجھتا ہے کہ مجھے تمام اعداد و شمار منہ زبانی یاد ہیں۔''

ظاہر ہے کہ طنز و ظرافت کی تاریخ یا ارتقائی سفر پر نگاہ رکھنا مقصود نہیں ہے۔ اصل میں دیکھنا یہ ہے کہ طنز و مزاح کا ادب ہماری زندگی کا کس طرح عکس پیش کر رہا ہے اور ہماری ثقافتی زندگی کے کتنے اور کیسے رنگ اس میں در آئے ہیں۔ میں نے پہلے بھی

لکھا ہے کہ اور پھر اس بات پر زور دے رہا ہوں کہ طنز و مزاح اور ہماری سرزمین کا رشتہ اٹوٹ قسم کا ہے اور یہی مابعد جدیدیت کی سرشت بھی ہے۔ اس لئے اردو ادب کے یا ادب کے کسی بھی فنکار کا اس نقطہ نظر سے مطالعہ ممکن ہے جو میں نے سرسری طور پر بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور لوک ادب

مابعد جدیدیت میں عوامی رشتے پر جتنا زور دیا جاتا رہا ہے اس سے ہم سب واقف ہیں۔عوامی ادب ایک روایت کے طور پر اردو میں موجود ہے۔اس کے عناصر کی تلاش دکنی ادب میں بھی کی جا سکتی ہے، بلکہ کی گئی ہے۔گویا لوک ادب کی روایت ایسی نہیں ہے کہ ہم اس پر توجہ نہیں کریں۔علی جواد زیدی تو اسے زندہ روایت کے طور پر محسوس کرتے ہیں۔ان کے الفاظ ہیں:-

''لوک ادب زمانہ قبل تحریر کی پیداوار ہے اور ہمارا اردو ادب تحریر کی ایجاد کے بہت بعد وجود میں آیا ہے۔اس لئے اردو میں جو عوامی ادب یا لوک ادب ،لوک گیتوں اور لوک کہانیوں کی شکل میں ملتا ہے وہ بڑی حد تک اس عوامی آثار کی بازیافت ہے۔یہ زبانوں سے زمانوں تک اور سینوں سے سینوں تک منتقل ہوتا رہا ہے،سینکڑوں انحرافات وتصرفات کے بعد ہم تک پہنچا ہے۔ہزاروں برس کے غیر مکتوبی آثار مکتوبی شکل حاصل کرتے کرتے کچھ سے کچھ ہو گئے ہیں اور ان کی متنی تدوین تقریباً ناممکن ہو چکی ہے۔ان میں بھی لوک کہانیوں کے مقابلے میں لوک کہاوتیں اور لوک گیت زیادہ سخت جان رہے ہیں اور ساخت کی توڑ پھوڑ کے باوجود اس قدیم ماضی کی فضا کو بہت کچھ سنبھال لائے ہیں۔

ان محفلوں میں لوک گیت ہمارا بنیادی یعنی عوامی تہذیبی ورثہ ہے۔''

یہ باتیں نئی نہیں ہیں لیکن اس کا احساس بہت کم کیا گیا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ بعض یہ سمجھتے ہیں کہ اردو کا کوئی لوک ادب نہیں ہے اور یہ محض Elitist کی زبان ہے۔ لیکن وہ اس خیال کو سختی سے رد کرتے ہیں۔ چنانچہ موصوف نے نہ صرف اس موضوع پر ایک سمینار کیا بلکہ اس سمینار کے مضامین کو کتابی صورت میں شائع بھی کیا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ''اردو میں لوک ادب'' کے نام سے کتابی دنیا، دہلی نے اسی سال شائع کیا ہے۔ اس کے پیش لفظ کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے، جو طویل ہے لیکن بہت بامعنی ہے:-

''حال ہی میں ہندی کے ایک ممتاز ادیب نے اپنی کتاب میں اردو کو ایک آزاد اور علحیدہ زبان کا درجہ دئے جانے کے خلاف جو دلائل پیش کئے ہیں ان میں ایک بڑی دلیل یہ بھی ہے کہ اردو کا کوئی لوک ادب نہیں ہے اور یہ محض شہری اشرافیہ کی زبان ہے۔ دوسرے الفاظ میں ان کا دعوی یہ ہے کہ ہندی، پنجابی، بنگلہ یا ملک کی دوسری زبانوں کی طرح اردو کی عوامی جڑیں نہیں ہیں اور اردو کا دامن عوامی جذبات کی ترجمانی کرنے والے لوک ادب کی روایت سے خالی ہے۔

ظاہر ہے کہ جس زبان کی تشکیل ہی مختلف قوموں کے باہمی میل جول اور اجتماعی ارتباط کا نتیجہ ہو اس کے بارے میں اس طرح کا دعوی مضحکہ خیز نہیں تو اور کیا ہے۔ ان کے اس دعوے کو مان لیا جائے تو کہا جائے گا کہ اردو بولنے والوں نے اپنی ماؤں کی لوریاں نہیں سنیں، ان کی ولادت پر گیت نہیں گائے گئے، سردیوں کی ٹھٹھرتی راتوں میں ان کی دادیوں اور نانیوں نے کہانیاں نہیں سنائیں، ان کی گھریلو تقریبات پر ڈھولک کی تھاپ پر کنواریوں اور بیاہیوں نے گیت نہیں الاپے، ڈومنیوں نے ان کی شادی بیاہ پر شادیانے نہیں گائے، البیلے موسموں سے کبھی ان کے دلوں میں ترنگ پیدا نہیں ہوئی، انہوں نے ساون میں جھولا نہیں جھولا۔

ظاہر ہے صدیوں سے اردو سماج میں یہ سب ہوتا آیا ہے، شہروں

میں بھی، دیہات اور قصبات میں بھی۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ شمالی ہند میں اردو اور ہندی کا علاقہ مشترک رہا ہے۔ دونوں ایک زمین، ایک جیسی تہذیب، مشترک آب و ہوا اور مشترک لسانی کنبہ کی پروردہ ہیں۔ اردو اور ہندی بولنے والوں کی آبادیاں بھی اکثر ملی جلی رہی ہیں۔ اس لئے یہ ماننے میں تامل نہیں ہونا چاہئے کہ اردو اور ہندی کے لوک گیتوں، لوک قصوں اور لوک کہاوتوں کا بہت بڑا سرمایہ مشترک ہے۔ اظہر علی فاروقی (مرحوم) نے اتر پردیش کے جو عوامی گیت جمع کئے ہیں ان کے مطالعے سے بھی یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہر علاقے کے لوک گیتوں کو اس علاقے کی بولیوں اور اس کے تہذیبی اور تاریخی حقائق نے متاثر کیا ہے۔

لوک ادب کیا ہے؟ اس کی تعریف کے سلسلے میں مغربی عالموں کے موقف میں اختلافات رہے ہیں۔ مثلاً یہ کہ کیا دیومالائی قصوں، رزمیوں اور داستانوں کو (جو امرا کا دل بہلانے کے لئے تصنیف ہوئیں اور پھر ان میں سے کچھ عوام میں بھی رائج ہو گئیں) لوک ادب میں جگہ دی جائے؟ ایسے سوالوں پر بحث ہو سکتی ہے۔ یہ اس وقت میرا موضوع نہیں لیکن لوک ادب اور لوک گیتوں کی چند مابہ الامتیاز خصوصیات کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ان کا مصنف گمنام ہوتا ہے۔ یہ گیت زیادہ تر اجتماعی اور کمتر انفرادی جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اکثر یہ گیت محنت کش عوام کی اجتماعی تخلیقی محنت کے عمل میں خلق ہوتے اور گائے جاتے ہیں، ان کا آہنگ کسی عروضی قاعدے کے بجائے عوام کے احساس موسیقی کا تابع ہوتا ہے۔ عوامی قصوں کے ماخذ بھی یا تو عوام کے تلخ و شیریں تجربات ہوتے ہیں یا پھر مصائب حیات سے نجات پانے کی ازلی خواہش اور ایک بہتر زندگی کے خواب ہوتے ہیں۔ لوک ادب المیہ اور حزنیہ بھی ہوتا ہے اور طربیہ بھی۔ یہ عوام کی ذہانت کا تخلیقی اظہار بھی ہوتا ہے اور ان کی تفریح و تفنن کا ذریعہ بھی۔ اس میں ہنسی مذاق، ٹھٹھول، طنز و تعریض، مذہبی عقیدت، دشمنوں سے نفرت، وطن دوستی، مظاہر فطرت

سے محبت، جنسی جبلت الغرض ہر طرح کے جذبات، احساسات اور واردات کا اظہار ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں ڈوم، ڈومنیاں، میراثی، ڈفالی اور بھانڈ گھریلو اور سماجی تقریبات پر لوک گیت گاتے آئے ہیں اور لوک کہانیاں، نقلیں اور چٹکلے سناتے آئے ہیں۔"

میں نے بھی اس سمینار میں شرکت کی تھی اور ایک مقالہ پیش کیا تھا، جو اس کتاب میں اشاعت پزیر ہوا ہے۔ اس وقت میں یہ نہیں جانتا تھا کہ لوک ادب سے مابعد جدیدیت کا کیا رشتہ ہوسکتا ہے۔ حالانکہ مغرب میں اس بات پر کافی زور دیا جارہا تھا کہ روشن خیالی کی ادبی شقوں میں لوک ادب کی معنویت بہر طور مسلم ہے۔ میں نے اس کا اظہار کیا تھا کہ لوک ادب ہماری مرتب، مہذب اور بہت حد تک مصنوعی نیز شہری زندگی کے مقابلے میں غیر مرتب، دہقانی اور فطری احساسات وجذبات کا آئینہ ہے۔ اس میں زندگی کا بہاؤ حقیقی سطح پر اس حد تک ملتا ہے کہ مصنوعی زیر و بم کا تموج ہماری آنکھوں سے دور ہی رہتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ دہقانی کلچر کا آئینہ خانہ لوک ادب ہے۔ لوک ادب کی روایت Oral ہے، کم از کم اپنی ابتدائی شکل میں یہ Oral ہی ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ایک عرصے کے بعد یہ ضبط تحریر میں آکر ہمارے عمومی ادب سے ہم رشتہ ہوجاتا ہے۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ لوک ادب کی اہمیت عام طور سے تسلیم نہیں کی جاتی یا اسے Rustic کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے۔ حالانکہ عوام سے اس کا جو رشتہ ہے یا ہوسکتا ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ ہندوستان کی آبادی کا بہت بڑا حصہ دیہاتوں میں ہے، شہر ہزار بس جائیں لیکن اکثریت دیہاتوں اور دیہاتوں کی ہی ہوگی۔ اگر واقعی ہمیں دیہی زندگی، دیہی ثقافت سے کوئی دلچسپی ہے تو پھر ہمیں لوک ادب کی اہمیت بھی تسلیم کرنی پڑے گی اور اس کی طرف بار بار رجوع کرنا پڑے گا۔

کبھی کبھی لوک ادب کو عمر گزشتہ کی کتاب مان کر عصری ادب سے اس کا رشتہ منقطع کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ لوک ادب کا ایک بڑا سرمایہ ماضی کی تصویریں پیش کرتا ہے لیکن ان تصویروں کی بازیافت کے بغیر حال کا نہ کوئی خاکہ بن سکے گا اور نہ اسے کسی روایت سے وابستہ کیا جاسکے گا۔ پھر لوک ادب ماضی ہی میں بند نہیں، آج بھی میلے ٹھیلے، تہوار، رسوم اور شادی بیاہ لوک ادب سے اپنا رشتہ استوار کئے ہوئے ہیں، یہاں تک کہ ٹونے ٹوٹکے اپنی پرانی روش پہ قائم ہیں، ان سے متعلق شعری

بول، لوک ادب کی میراث ہیں۔

لوک ادب کے عالمی منظر نامے پر ایک نگاہ ڈالئے تو ایسا محسوس ہوگا کہ اس کی روایت انتہائی توانا اور اس کی حدیں نہایت وسیع رہی ہیں۔ دشمنوں کو زیر کرنے، بیویاں حاصل کرنے، مریضوں کو شفا بخشنے، دل کے تذبذب کو دور کرنے، بارش کے عمل کو جاری کرنے، فصل اگانے اور کاٹنے، یہاں تک کہ ملک فتح کرنے میں لوک گیت کے مختلف پہلوؤں کو اپنایا جاتا ہے۔ مختلف قوموں کی عبادتوں میں لوک نثر یا گیت کا عمل دخل ہوتا ہے۔ ان امو کی تفصیل فریزر کی گولڈن باؤ میں ملتی ہے۔ فریزر نے دنیا کی مختلف قوموں کی قدیم ثقافت سے بحث کرتے ہوئے لوک گیتوں کی کتنی ہی دلچسپ مثالیں دی ہیں، جنہیں یہاں دہرانے کا موقع نہیں۔ یہی وجہ ہے لوک ادب کا سرمایہ آج ادیبوں سے زیادہ انتھراپلوجسٹوں کی دلچسپی کا سبب ہے۔ عورت اور مرد کے رشتے سے پیدا ہونے والے مختلف نازک مراحل و مسائل ساری دنیا کے لوک ادب کا جزو رہے ہیں۔ بچے کی پیدائش پر مختلف رسوم کی ادائگی کے بعض امور لوک ادب کا ورثہ ہیں۔ ہجر و سائل کی کیفیت کا بیان لوک گیتوں کے ذریعہ ہوا کرتا ہے۔ اخلاقیات کا سبق لوک کہانیوں سے دیا جاتا رہا ہے۔ ضعیفی و خردمندی نیز ناتوانی کے احوال لوک گیتوں نیز لوک کتھاؤں میں بیان ہوتے رہے ہیں۔ جوانی کی امنگیں لوک گیتوں میں سمیٹنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ گویا زندگی کی بیشتر شقیں لوک ادب کا حصہ بنتی گئی ہیں۔ ان کا اظہار دو سطحوں پر ہوا ہے ایک سطح فرد کی ہے اور دوسری اجتماعی۔ لوک ادب کی ہمہ گیری اور توانائی ہی دیکھنی ہو تو ہیومر کے رزمیے اوڈیسی اور ایلیڈ پر نگاہ ڈالی جا سکتی ہے Oral Tradition کے یہ شاہکار ایپکس رزم و بزم کی تمام کیفیات پر حاوی ہیں اور اجتماعی ثقافت و تہذیب پر دال ہیں۔

اردو میں لوک ادب کی تاریخ دنیا یا ہندوستان ہی کی دوسری اہم زبانوں کے مقابلے میں قدیم نہیں، اسے زیادہ سے زیادہ تیرہویں صدی عیسوی سے تلاش کیا جا سکتا ہے جب اردو کا ڈول اور کینڈا مرتب ہو رہا تھا۔ بازاروں، خانقاہوں اور امرا اور رؤسا کے گھر میں اس کی آرائش کی جارہی تھی۔ یہ درست ہے کہ اردو کا مزاج عمومی طور پر شہری رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے لوک ادب کو اتنی اہمیت نہیں دی گئی۔ ایک اور سبب بھی ہے کہ اس زبان کا لوک ادب مقامی بولیوں سے بہت متاثر رہا ہے۔ مثلاً بہار میں اردو کا

لوک ادب مگھی، بھوج پوری اور میتھلی سے اثر قبول کرتا رہا ہے۔ چنانچہ اردو میں لوک ادب کی تاریخ خالصتاً اردو کی نہ ہوگی بلکہ بولیوں کے ادغام سے جو صورت سامنے آتی ہے وہی اس کی تاریخ مرتب کرتی ہے۔ ہاں حافظے کی روایت سے ہم تک پہنچنے والی داستانیں یقیناً خالص اردو کے لباس میں ہیں۔ امرا وَ رؤسا وقت گزاری کے لئے داستانیں سنا کرتے، داستان گو کے ذہن میں قصے کی ساخت ہوتی اور وہ بھی بہت لچک دار۔ وہ اپنی داستان میں کوٹ کوٹ کر دلچسپیاں بھر دیتا ہے، ایسے افراد تخلیق کرتا، ایسی فضا مرتب کرتا جو طلسمی ہوتی۔ بڑے بڑے معرکے چشم زدن میں طے ہو جاتے، سننے والا تھک ہار کر سو جاتا لیکن داستان گو کا خلاق ذہن کبھی نہ تھکتا۔ نتیجے میں آج ہمارے سامنے داستانوں کی ضخیم ضخیم جلدیں ہیں۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ داستانیں زبانی سنائی جاتی ہیں، ذہن میں سارے واقعات تمام جزئی تفصیلات کے ساتھ محفوظ ہوتے اور محفوظ کر بھی دیئے جاتے، سامعین اور خالق کا رشتہ براہ راست ہوتا جو Oral روایت کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ لیکن داستانیں عمومی طور پر شہری زندگی Sophistication سے آراستہ ہیں، دیہی زندگی کا کھردرا پن ان میں تقریباً مفقود ہے۔ یہ کھردرا پن بھانڈوں کی نقلوں میں دیکھا جاتا ہے، جو ہمارے ڈرامے کی قدیم ترین شکلیں پیش کرتی ہیں۔ ایک زمانے میں بھانڈ کی کارکردگی ہماری تہذیب کا جزو تھی۔ شادی بیاہ کے موقع پر چند بھانڈ تفریح کے لئے بلا لئے جاتے۔ یہ نت نئی حرکتیں کرتے اور خوش باشی کے سامان مہیا کرتے۔ ان میں بلا کی ذہانت اور ذکاوت ہوتی، بات سے بات پیدا کرتے۔ انعام واکرام سے خوش ہوتے تو انعام دینے والے کی کھلوں میں پذیرائی کرتے، بخل کا احساس ہوتا تو چوکتے بھی نہیں، مثلاً ایک کھیل کا موضوع ہے کون حرامی؟ نقل یوں پیش کی گئی ہے کہ کسی نواب نے انعام دینے میں بخل کیا ہے— بھانڈوں نے زمین کھودی پھر باری باری اس کے اندر جھانکنا شروع کیا۔ ہر بھانڈ کہتا، ہاں ہے، میں نے دیکھا ہے، میں نے باپ کو دیکھا میں حلالی۔ اخیر میں نواب کی شکل بنا کر بھانڈ آتا ہے، جھانکتا ہے پھر کہتا ہے اندر تو مجھے کچھ نظر نہیں آتا، مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا تو کیا میں حرامی ہوں!— بھانڈوں کی نقل یا لوک ڈارمے کی سلسلے کی بحث کرتے ہوئے پروفیسر محمد حسن نے عبدالحلیم شرر کی مشہور تصنیف ''گزشتہ لکھنو'' سے اسی قسم کا ایک کھیل نقل کیا ہے کہ ایک قدرے نادار نواب نے بھانڈوں کو ایک پرانی

شال انعام کے طور پر دی۔ بھانڈ کب چوکنے والے تھے۔ انہوں نے تحفہ تو شکریے کے ساتھ قبول کرلیا، پھر کھیل یوں شروع کیا کہ اللہ نے حکم دیا کہ شال پر پیغمبروں کے نام لکھے ہوئے ہیں وہ پڑھے جائیں۔ ایک بھانڈ آدم سے لے کر حضرت عیسیٰ تک نام پڑھ جاتا ہے۔ دوسرا کہتا ہے کہ وہ حضرت محمد صلعم کا نام کیوں نہیں پڑھتا۔ جواب یہ دیا جاتا ہے کہ جس وقت یہ شال بنی تھی اس وقت حضرت محمد پیدا نہیں ہوئے تھے۔ لوک ڈرامے کو الگ کیجئے تو پھر ایک سلسلہ لوک کتھاؤں یا کہانیوں کا ملتا ہے۔ ہم سبھی جانتے ہیں دادیوں اور نانیوں کے حوالے سے کتنے ہی چھوٹے چھوٹے قصے ہمارے سامنے آتے رہے ہیں۔ بچے سوتے وقت نانی دادی کے گرد جمع ہو جاتے اور کہانی کہنے کی فرمائش کرتے۔ ان بوڑھیوں کا یہ فریضہ ہوتا ہے کہ وہ مختصر کہانیاں اپنے ذہن سے تخلیق کریں، کبھی کسی دیو کی کہانی، کبھی کسی پری کی کہانی، کبھی شیر کی، کبھی بلی کی، کبھی چڑیا کی۔ یہ چھوٹے چھوٹے قصے طبع زاد اور دلچسپ ہوتے۔ افسوس کہ ہمارے یہاں کوئی جیمس فیرزر نہیں کہ ان قصوں کو جمع کرنے کا عزم کرے۔ بچوں کی کتھاؤں میں شکارنامے کی روایت سے ہم واقف ہیں۔ یہ شکارنامے صوفیوں سے منسوب ہیں۔ بظاہر ان میں معنویت نہیں ہوتی لیکن ان میں سرّی علائم کا جال بنا ہوتا ہے۔ دراصل یہ شکارنامے بچوں سے زیادہ بڑوں کے لئے ہیں، جن میں ایک جہان معنی آباد ہے۔

لوک ادب کی شعری روایت کی طرف توجہ کیجئے تو طرح طرح کے نمونے ہماری نگاہوں کے سامنے ہوں گے۔ سب سے پہلے بچوں کے لوک گیت کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ کہا جاتا ہے کہ بچوں کا پہلا مدرسہ ماں کی گود ہوتا ہے۔ ماں کی لوریوں کے آہنگ سے بچے خواب کی دنیا میں سیر کرنے لگتے ہیں۔ ویسے ان کی پیدائش ہی سے لوک گیتوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ نندلال کے بول ہندوستان کے مختلف حصوں میں آج بھی سنائی دیتے ہیں۔ "آج پیدا ہوئے نندلال" معروف گیت ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔ نرسری نغمے بعد میں آتے ہیں لیکن ان کی ابتدا اسی گیت سے ہوتی ہے۔ بچوں کا ذہن نغمے سے کتنا قریب ہے اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی نیند کے لئے ماں کی لوریاں آخری ہتھکنڈے ہیں۔ میں لوریوں کو نرسری گیت باور کرتا ہوں۔ رابندر ناتھ ٹیگور اپنی کتاب "لوک ساہتیہ" میں لکھتے ہیں:-

"This child today is just as new as delicate,as

sweet and foolish, as he was on the first of all days. This is because a child is nature's creation while a grown up man is fabricated largely by himself. Nursery rhymes, being child literature, are natural creations."

نرسری گیتوں میں کئی ایسے ہیں جو بچوں کے "چندا ماما" ہیرو بن کے ابھرے ہیں۔ آسمان پر ابھرا ہوا چاند اردو شاعروں کی توجہ کا مرکز تو رہا ہی ہے بچوں کے حیرت و استعجاب کا مرکزی نقطہ بھی رہا ہے۔ چاند کو ماموں کہنا کسی منطق کے تحت دشوار ہے۔ لیکن ایک بات سمجھ میں آتی ہے کہ چاند روشنی، ٹھنڈک اور سکون کا باعث ہے، ہر چند کہ وہ دور ہے۔ ماموں جو رشتے میں بہت قریب ہے، ماں کے واسطے سے خاصا اہم ہے۔ وہ دور بھی ہے گاہے گاہے آتا ہے، روٹھتا بھی ہے مَنتا بھی ہے۔ محمد حسن صاحب نے لکھا ہے کہ شادی کے چوتھے دن یعنی چوتھی کی رسم انجام دیتے ہوئے ایسے گیت میراثنیں گاتی ہیں۔ لیکن میں نے عام دنوں میں بھی بچوں کو بہلاتے ہوئے یہ گیت سنے ہیں۔ گیت ہے:-

چندا ماما دور کے
بڑے پکائیں بور کے
آپ کھائیں تھالی میں
ہم کو دیں پیالی میں
پیالی گئی ٹوٹ
چندا ماما گئے روٹھ
پیالی آئی اور
چندا ماما آئے دوڑ

اردو لوک گیت کا ایک بڑا حصہ شادیات کے گیت پر مشتمل ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ مردوں کی تفریح کے کتنے ہی سامان ہیں۔ پردے کے رواج کے باعث عورتیں پہلے تو اور بھی اپنے گھروں میں بند رہتی تھیں۔ ان کے شوہر مکان کے باہری حصے میں یا کہیں جا کر تفریح کی مختلف صورتیں نکالتے۔ موسیقی اور رقص کی محفلیں جمتیں۔ ان کے لئے بالا خانے بھی تھے۔ دیہاتوں میں عام طور سے عورتیں اپنی اپنی حویلیوں میں وقت

گزارنے کے بہانے تلاش کرتیں۔ یہ بہانے شادیات یا بعض رسوم کی ادائیگی کے وقت از خود پیدا ہو جاتے۔ شادی کے گیت میراثنیں بھی گاتیں اور عورتوں کی الگ ٹولیاں بھی جمتیں۔ ڈھولک کی تھاپ پر مختلف قسم کے گیت گائے جاتے۔ رات گئے تک یہ سلسلہ جاری رہتا۔ دیہاتوں میں یہ صورت آج بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ حیرت ہوتی ہے وہ کنواری لڑکیاں جنہیں عام طور سے خاموشی کا سبق دیا جاتا رہا ہے، وہ بھی شریک ہو سکتی تھیں۔ مزید استعجاب کی بات یہ ہے کہ اچھی خاصی سنجیدہ خواتین سنجیدگی کی تمام تر سرحدوں کو پھلانگ کر گیتوں میں رچ بس جاتیں۔ ان میں ایسے بھی گیت گائے جاتے جو انتہائی فحش ہوتے۔ یہ گیت دراصل ''گالیاں'' ہیں جو سمدھی سمدھن، لڑکے کی ماں، خالہ، بہن وغیرہ کو دی جاتیں۔ ویسے شادی کے گیت مختلف موقعوں پر موقع اور محل کے اعتبار سے گائے جاتے۔ لڑکی مایوں میں بیٹھتی تو اس وقت کے گیت الگ ہوتے، شادی کی رات کے الگ، جلوے کے الگ اور رخصتی کے الگ۔ چند نمونے دیکھئے:۔

سکھی ری دھیرے بولو
لونگ لاچی کا بیڑا لگائی

سیاں جاے نا
بیلی چنبیلی کا گجرا گندھائی

سیاں پہرے نا
سکھی ری دھیرے بولو
چن چن کلیاں سیج سجائی

سیاں سوئے نا
سکھی ری دھیرے بولو

اماں نیند کیسے سوؤں
دیدوا تیرا چور
ٹیکے میں لگا چور ہے، موتیے میں لگا چور
اماں نیند کیسے سوؤں
دیدوا تیرا چور

بیسر میں لگا چور ہے، نتھنے میں لگا چور
اماں نیند کیسے سوؤں
دمدوا تیرا چور

ٹونا کیسے ہوئے لاگا رے میں نا جانوں
سرمہ، مسی ہوئے لاگا، ٹیکہ بند ہوئے لاگا
رے میں نا جانوں ٹونا کیسے ہوئے لاگا
چوڑی کنگن ہوئے لاگا، ناڑا چنی ہوے لاگا
ارے میں نا جانوں، ٹونا کیسے ہوئے لاگا

شہنائی لاڈو، دھیرے بولو
آئی تمہاری برات، شہنائی لاڈو دھیرے بولو
ٹیکہ تمہارا لاڈو، عجب بنا ہے، موتیے میں ہے ابھی دیر
بیسر تمہارا لاڈو عجب بنا ہے، موتیے میں ہے ابھی دیر
آئی تمہاری برات شہنائی لاڈو دھیرے بولو

گیت کار کون لوگ ہیں، معلوم نہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ تھوڑے سے فرق کے ساتھ مختلف علاقوں میں یہ گیت تواتر سے گائے جاتے ہیں۔ ترتیب کی تاریخ بھی لامعلوم ہے۔ بہر طور بعض گیت بعض اہم مسائل کو بھی چھیڑتے ہیں۔ ان میں عصری حسیت ہے، صرف ایک مثال پر بس کرتا ہوں:-

کوئی جا کے دے دے سندیس
بابا گھر جا کے کوئی دے دے سندیس
ساسو نندیا طعنہ مورے مارے، کاہے دیو نا دہیج
کوئی جا کے دے دے سندیس
سیج سجاوٹ ڈر موہے لاگے
کیسے کروں پریج

کوئی جا کے دے دے سندیس
دیورا مورا مارے سر گریاوے
کیسے رہوں پی کے دیس
کوئی جا کے دے دے سندیس
ہم کا بلا لو باوا جیا گھبرائے
جان مارے ہمرا دیج
کوئی جا کے دے دے سندیس
بھوک تڑپاوے، نیند نہیں آوے
کوئی جا کے دے دے سندیس......

لوک ادب کا گراں قدر سرمایہ پہیلیاں بھی ہیں۔ فیزر اور ایڈلے نے پہیلیوں کی کارکردگی پر بہت کچھ لکھا ہے۔ مختلف قومیں مختلف زمانے میں ان سے عجیب عجیب کام لیتی رہی ہیں۔ مثلاً دولہا کو دولہن حاصل کرنے کے لئے پہیلیاں حل کرنی پڑتیں۔ طبیب مریضوں سے پہیلیاں حل کرنے کے لئے کہتے تا کہ ان کا مناسب علاج کیا جا سکے۔ جوان لڑکیاں رات گئے کھیتوں میں عریاں کھڑی کسی مرد کا انتظار کرتیں۔ کسی شخص کو کسی ترکیب سے ان کے پاس بھیج دیا جاتا۔ ننگی لڑکیاں انہیں پکڑ لیتیں اور پہیلی بوجھنے پر اصرار کرتیں۔ اس کی برات اس وقت ہوتی جب وہ پہلیوں کا حل تلاش کر لیتا۔ یہ اس لئے کیا جاتا کہ بارش ہو اور فصل اچھی ہو۔ اردو پہیلیوں کا ان امور سے تعلق نہیں ہے لیکن ہماری تمدنی، معاشرتی اور ثقافتی زندگی کے بہت سے احوال و کوائف ان پہیلیوں میں مضمر ہیں۔ امیر خسرو کے نام متعدد پہیلیاں منسوب ہیں اور خاصی شہرت رکھتی ہیں۔ مجھے فی الحال اس سے بحث نہیں کہ خسرو کے نام سے منسوب پہیلیاں واقعتاً ان کی ہیں بھی یا نہیں۔ اس لئے کہ اس مسئلے پر تحقیق ہوتی رہی ہے۔ میری غرض بس اتنی ہے کہ پہیلیاں ہماری معاشرتی زندگی کے گوناں گوں پہلوؤں کی عکاس ہیں۔ میری نگرانی میں پہیلیوں کے ثقافتی پہلوؤں پر ایک گراں قدر مقالہ مرتب ہوا ہے۔ کتاب چھپ بھی گئی ہے۔ ترتیب دینے والے ہیں ڈاکٹر انور عمادی۔ خوف طوالت سے میں مثال دینا نہیں چاہتا۔ کتاب مذکورہ کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔

اردو کی بعض مشہور صنفیں لوک ادب سے اپنا رشتہ جوڑتی ہیں۔ میری مراد

مرثیہ اور بارہ ماسہ سے ہے۔ یوں تو مرثیہ گوئی کی شاندار روایت اردو کے شعری ادب کا اٹوٹ حصہ ہے لیکن ان مرثیوں کی طرف ابھی تک توجہ نہیں کی گئی جو Oral Tradition کی چیز ہیں۔ عورتیں خاص انداز سے محرم کی پہلی سے دس تاریخ تک شہدائے کربلا کے غم میں خود ساختہ مرثیوں کے ذریعہ بین کرتیں۔ شہید اعظم ہیرو ہوتے اور ان سے متعلقہ افراد ان کے ہمنوا۔ یہ مرثیے صرف دیہاتوں میں امام باڑوں کے اردگرد پڑھے جاتے تھے۔ ایسے موقعوں پر عورتیں اپنے بال کھول دیتیں اور جھوم جھوم کر بین کرتیں۔ میں نے یہ منظر اپنے گاؤں کاکو، بی بی پور میں اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ صرف ایک مثال پر اکتفا کرتا ہوں:

رات کی بیاہی بیٹی صبح کو بیوہ ہوئی
بن کبوتر بن کی باسی بھور ہو رونے لگی

پھر واقعہ کربلا کی تفصیل بیان کی جاتی اور تان میں یہی سطر آتی:

''رات کی بیاہی بیٹی صبح کو بیوہ ہوئی''

لوک مرثیوں کی طرح بارہ ماسہ بھی محققین اور ناقدین کی ناتوجہی کا شکار رہا ہے۔ لیکن اب موسم بدلا ہے اور کچھ لوگ اس کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر پرکاش مونس لکھتے ہیں:-

''بارہ ماسے میں ایک ہجرزدہ عورت اپنے شوہر کی مفارقت میں نالاں و گریاں دکھائی جاتی ہے۔ سال کے بارہ مہینوں میں موسم کی تبدیلیاں اس کے جذبات واحساسات میں نشیب وفراز پیدا کرتی ہیں، انہیں کا بیان بارہ ماسے کا مخصوص موضوع ہے...... آم، جامن، ٹیسو، کالی کالی گھٹائیں، کڑکڑاتے جاڑے اور تپتی دھوپ، کوئل، مور، پپیہے غرض ہر ہر چیز اس حرماں نصیب کے دل میں کسک، پیڑ، پیار، امنگ اور جلن کے جذبات پیدا کرتی ہے...... اس میں اظہار جذبات عورت کی زبان سے ہوتا ہے...... کبھی کبھی وفور جذبات میں...... وہ کسی سہیلی، طائر، گھٹا یا بادل کو بھی اپنا دکھڑا سنانے لگتی ہے...... بارہ ماسہ اودھی، برج، کھڑی، میتھلی، پنجابی، ہریانی وغیرہ تمام بولیوں میں ملتا ہے۔''

اردو بھی اس بارے میں کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ اردو میں بارہ ماسے کا آغاز

ملا داؤد کی چندائن (۱۳۷۸ء) سے باضابطہ طور پر شروع ہو جاتا ہے۔اس میں مینا ایک برہمن پیامبر کو اپنی داستان فراق سناتی ہے کہ وہ اسے اس کے شوہر چندا تک پہنچا دے۔ حمیدی کا ''عصمت نامہ'' مکمل بارہ ماسہ ہے۔افضل کی'' بکٹ کہانی'' سے ہم سب کلی طور پر واقف ہیں۔نصرتی کی ''گلشن عشق'' (۱۶۶۶ء) میں مدھو مالتی چڑیا بن کر فراق کی داستان بارہ ماسہ کی شکل میں بیان کرتی ہے۔قطبی نے تو ایک مہینے کے اضافے کے ساتھ'' تیرہ ماسہ'' قلمبند کیا۔ یہاں شاعر ہی فراق زدہ ہے۔تیرہ مہینے اس پر کس طرح گزرے ہیں، اس بیان کے بعد وہ ایک جھونپڑی میں قیام پزیر ہو جاتا ہے۔قاسم شاہ دریابادی ''ہنس جواہر'' میں بارہ ماسہ لکھا ہے۔ ''گوہر جوہری'' کا بارہ ماسہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ پر ختم ہوتا ہے۔مقصود لکھنوی کا بارہ ماسہ بھی اسی طرح شروع ہوتا ہے اور اسی طرح ختم ہوتا ہے۔عبدالقادر سروری نے عبدالولی عزلت کے ایک بارہ ماسے کا ذکر کیا ہے۔عبداللہ انصاری کے ایک بارہ ماسے کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔ڈاکٹر مونس لکھتے ہیں کہ:-

> ''بارہ ماسوں کے ضمن میں ان عوامی بارہ ماسوں کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا جو آج ہندو گھرانوں میں تہواروں خصوصاً تیجو یا ساون کی ہریالی تیجے کے موقعوں پر گائے جاتے۔ان میں لوک گیتوں کی قربت کے باوجود بارہ ماسے کی روایتی شاعری نہایت دلکش انداز اور پوری آب و تاب کے ساتھ نظر نواز ہوتی ہے، کہیں کہیں تو ادبی حدود کو چھونے لگتی ہے، ایسے عوامی بارہ ماسوں میں خیرا شاہ۔اللہ بخش اور بنی مادھو کے بارہ ماسے سب سے زیادہ مشہور ہیں......''

بہر طور مقصود لکھنوی کے بارہ ماسے کے آخری اشعار دیکھئے:-

اترتے جیٹھ درشن پی کا پایا
دہی اور بھات گا کا کو کھلایا
بھوانی کالکا کو موج آئی
بدھائی پیوک ء آنے کی بجائی
ہوئی برہنؔ کے دل کو شادمانی
تو کر مقصودؔ اب آخر کہانی

لوک ادب کی روایت میں کہاوتوں، محاوروں اور علاقائی سطح کی بعض صنفوں مثلاً چار بیت، سانگ، رہیہ اور لاونی رہس وغیرہ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں دیہی زندگی کے بعض حقائق انتہائی معصوم انداز میں بیان کئے گئے ہیں۔

بدقسمتی سے اردو ادب کا دامن اساطیر سے خالی ہے۔ ادبیات عالم میں شاید ہی کوئی زبان ایسی ہو جس میں صنمیاتی اور اسطوری سلسلہ نہ ملتا ہو۔ جدید ذہن شدت سے اس کمی کو محسوس کر رہا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعض افسانہ نگار اور ناول نگار اخلاقیات کی کتابوں سے، صوفیا کے اقوال وارشادات سے، احادیث سے، اپنی تخلیقی قوت کر تیز تر کرنے پر مجبور ہیں۔ ان کی نگاہوں میں لوک ادب کی مختلف جہتیں اور کیفیتیں شاید نہیں ہیں یا ہیں بھی تو ان کی گہرائی اور گیرائی سے وہ آشنا نہیں ورنہ تنہا داستانوں کے کردار ہی ان کے لئے خاصے References مہیا کر سکتے ہیں۔ اگر ٹی ایس ایلیٹ، جیمز فریزر کی گولڈن باؤ کے حوالے سے Holy Grail تک پہنچا جا سکتا ہے تو ہمارے ادیب وشاعر لوک ادب کے ذخیرے میں کیوں نہیں غوطہ زن ہو سکتے۔

ڈاکٹر منصور عالم نے بعض مگدھی اردو لوک ادب کی کچھ مثالیں نقل کی ہیں:-

(۱)
بھائی عیدو، سچ ہے دنیا پھانی ہے
پاک پروردگار کرآن حدیث
میں فرمائین ہیں
روجہ نماج کرو
ہر حال میں سکر بھیجو اور چوری مت کرو
حک حلال کھاؤ، راہ گیر عورت پر نجر نہ کرو
اور ای بھی فرمائین ہیں کہ اپنے کھاوند کا
پھرمابرداری کرو"

("کوئلے والا"، اختر اورینوی)

(۲)
"سالا بھروسیا کو دیکھو!
چوری چھپے ہمرے محلے میں جائکر سارتین
روج کوئلہ بیچ لیہن
تب نہ کہن، ہمر سودا بکھرے نہ لاگے

اوراوسارنوٹنگی کے ناچ دیکھے لاتیار
اورمنہ میں بیڑی بھکا بھک بھکا بھک
ہوں!
آدیں سارتہین تو کلیجہ بک دیوں۔"
("کوئلے والا" اختراورینوی)

(۳)
"بی بی! مچھلی کے دام!
دام باقی ہے، اوہی لاا یلی ہے
اگارہ آنہ پیسہ اور پہلے کے سوا گوروپیہ
ہائے رام، ہائے، بس تین آنے؟
اورسوا گوروپیہ کہاں گیل؟
اتن بر مالک کے دربار میں جہاں ہاتھی جھولے، موٹر رہے
ہواں ہم نی بھوک مریں
ہاں ہاں، اب پوچھلا اب پوچھلا
باپ رے باپ، تو نتیجہ ہو گیل
پیسہ تورا اوراوکرپھل ملے لا ہمرے
اپنی مالکن کے پاس ڈیڑھ سیر مچھلی دے گیلی ہیل
اوگھڑی کھلائی بوا بھی رہ لن
ہائے اوہی ہاتھ سے پیسو لیتی ہل بھگوان۔"
("ڈائن" شکیلہ اختر)

شکیلہ اختر نے کچھ بہار کے لوک گیت کے حوالے سے شادیات کے موقع پر جولوک گیت گائے جاتے ہیں ان کی مثالیں دی ہیں جنھیں میں یہاں من وعن پیش کر رہا ہوں:۔

'بہار میں جوک اورٹونا کے گیت ہمیشہ شروع میں گائے جاتے ہیں، ان کی تعداد طاق ہوتی ہے۔ جوک اورٹونا کے گانے سے دلہن والے دولہا کو نئی زندگی میں دلہن کا پامرید بنانے کے لئے گاتے ہیں۔ اس جوک اور ٹونا میں ایمان کی ہلکی سی حرارت بھی محسوس ہوتی ہے۔ جیسے:

(۱)
ٹونا مانگنے گئیں حضرت بی بی کے دروازے
بی بی دیہو نہ سہاگ بھولی بھالی کا سہاگ رے
میں نا جانوں ٹونا کیسے لگا؟ ٹونا انکھیوں لگا، ٹونا پلکوں لگا، دل و جگرا لگا
جاہا جوہی لگا، بیلا، چمیلی لگا
نیہر وائی بنو ٹونا کیسے لگا؟

---

(۲)
چھوٹا ایسا، بیگن بیڑ والگا، ڈالے پاتے گھومے ری
بز ریا بنا گھومے ری، میں بھیج دوں گی سہر والی
ایسی جوگنی میں بھیج دوں گی، بھولی بھالی ایسی جوگنی میں بھیج دوں گی
ٹیکے اوپر جوگ چلایا، موتیالا گا گھومے ری
بز ریا بنا گھومے ری، میں جھیج دوں گی آما پیاری ایسی
جوگنی بھیج دوں گی، اماں پیاری ایسی جوگنی میں بھیج دوں گی

---

(۳)
ٹیکے میں ٹونا کردو اماں موتیوں میں ٹونا کردو اماں
بنا میرا مانگ دیکھے گا، لاڈو کی اماں ایسا ٹونا کردو
سنو جی اماں ایسا ٹونا کردو، دلہن کی اماں ایسا ٹونا کردو
کنگن میں ٹونا کردو اماں، چوڑی میں ٹونا کردو
بنا میرا ہاتھ دیکھے گا، سنو جی اماں ایسا ٹونا کردو
گوری کی اماں ایسا ٹونا کردو، بنو کی اماں ایسا ٹونا کردو

---

(۴)
سرسوں پڑھی پڑھی سہرے میں بھیجا
اسی میاں بندریے کو بھیڑوا بنایا، ہل جوتنا کیا
لاڈو کے پیر کی پناہیا کیا، پنکھا جھلنا کیا، ڈولی لگنا کیا
لاڈو کے پیر کی پناہیا کیا
سرسوں پڑھی پڑھی جوڑے میں بھیجا
اسی میاں بندریے کو بھیڑوا بنایا، پنکھا جھلنا کیا، ڈولی لگنا کیا

کے پیر کی پناہیا گیا!!

---

(۵)

بھر سوپ ٹونا بھیجوں گی رے، آبا پیاری کا دلہا
تجھ کو میں ٹونا کروں گی رے بھولی بھالی کا دلہا
ہاں ہاں رے چھوٹی لاڈو کا دلہا!
بھر سوپ ٹونا بھیجوں گی رے پیاری بنو کا دلہا
ہاں ہاں رے چھوٹی لاڈو کا دلہا

---

(۶)

اماں ہماری اصلی جوگنیاں، آبا ہیں جوگی کے سنگ
شہانے بنیے جوگ چلایا
جوگ چلے ہے آدھی رات، لاڈو کے بنیے جوگ چلایا
جوگ چلے ہے بھینی رات، بنو کے بنیے جوگ چلایا

---

(۷)

تلسی کے بن متی جارے شہانے بنے، تلسی کے بن متی جا
تلسی کے بن میری دادی جوگنیاں، رکھیں گی پلکوں لگا، رکھیں گی
نینا لگا میاں بندرے، رکھیں گی پلکوں لگا
ہمری شہانی لاڈو بھی نہ جانیں گیندا رومال جگاؤ
گیندا رومال جگاؤ میاں بندریے، چوراسی رومال جگاؤ

---

(۸)

عرض میری مان! پی کو ٹونا نہ کریہو، منت میری مان
پیا ہے میری بس میں ری مان، پیا ہے پنکھا جھلناری مان
پی کو ٹونا نہ کریہو، عرض میری مان
سنو جی میری مان، پی کو ٹونا نہ کریہو

یہ سارے گیت جوگ، ٹونے اور سہاگ کے جب گائے جاتے ہیں تب بال سنوارنے اور دلہن کو سجانے کے گیت شروع ہوتے ہیں۔ ان گانوں کو ''شہانہ گیت'' کہا جاتا ہے۔ چند نمونے درج ہیں۔ کچھ گانوں میں لڑکی کے جذبات کا اظہار بھی

ہوتا ہے:-

(۱) دادا جی عرض کرے ہیں ''دادا کھو جو نہ بیٹی کا ساجھ جی''
''دادا کھو جو نہ بیٹی کا ساجھ جی''
''بیٹی جی میں تو کھوجت کھوجت ہارا، نہیں ملے ہے دھیا کا ساجھ جی''
''دادا جی تم دھین جا کے کھو جو، جنکے ہاتھوں میں صندلی رومال جی''
''جن کے پاؤں میں جھنکی کھڑاؤں جی،
جن کے دروازے موٹر کھڑی ہے جی''

(۲) شہانے بنے سہرے کی جلدی مت کرنا، مالی گھر سہرا سج رہا ہے
سہرے میں لڑیاں لگ رہی ہیں
نو یلے بنے لاڈو کی جلدی مت کرنا، محل میں دلہن سج رہی ہے
محل میں گانا ہو رہا ہے
شہانے دلہے جوڑے کی جلدی مت کرنا
درزی گھر جوڑا سج رہا ہے
محل میں لاڈو سج رہی ہیں
صندل کا ابٹن لگ رہا ہے، مہدی کی لالی رچ رہی ہے
شہانے بنے موٹر کی جلدی مت کرنا
پھولوں سے موٹر ڈھک رہی ہے
شوفر کا جوڑا سج رہا ہے، محل میں باجا بج رہا ہے
بنے تیری دلہن سج رہی ہے

---

(۳) ملنیاں تیرے باغ میں لاڈو کا بنا آیا رے، ملنیاں تیرے باغ میں
دادا کا گھوڑا باغ میں دادی کا ڈولا لایا رے
ملنیاں تیرے باغ میں شہانا بنا آیا رے
ابا کا گھوڑا باغ میں، بھیا کا گھوڑا باغ میں، لاڈو کا بنا آیا رے
ملنیاں تیرے باغ میں
اماں کا ڈولا لایا رے، بھابی کا ڈولا لایا رے، ملنیاں تیرے باغ میں

لڑکی کو سنوارتے وقت یہ گیت گائے جاتے ہیں۔ یہ گیت میکے میں گائے جاتے ہیں:-

(۱)
سوہے نار بندھاؤں تیری میسریاں، لاڈو میسریاں
سر لاڈو کے سونے کا سہرا، اور سجے گلے تیلریاں
گلے تیلریاں سوہے نار
بندھاؤں تیری میسریاں
انگ لاڈو کے شہانا جوڑا اور شوبھے گلے تیلریاں
گلے تیلریاں، سوہے نار
بندھاؤں تیری میسریاں
گوری میسریاں

---

(۲)
کاہے آیا ری اماں کاہے آیا؟
میرے کوٹھے کے نیچے دولہا کاہے آیا ری
ہولے بولو جی بیٹی، ہولے بولو
تمرے سہورے کے لوگ تمری بولی سنیں گے
کاہے آیا ری اماں کاہے آیا؟
میرے کوٹھے کے نیچے دولہا کاہے آیا ری؟
ٹیکا لایا جی بیٹی، ٹیکا لایا، اس میں موتیا بھی خوب لگا لایا جی
میرے کوٹھے کے نیچے دولہا کاہے آیا ری؟
ہولے بولو ری بیٹی ہولے بولو
تمرے سہورے کے لوگ تمری بو! سنیں گے

☆☆

مابعد جدیدیت: پسماندہ اور دلت

پچھلے صفحات میں نوآبادیات اور پس نوآبادیات کی بحث ہوچکی، لیکن زیادہ تر گفتگو ایڈورڈ سعید، بھابھا اور گائیتری کی نگارشات کے پس منظر میں کی گئی ہے۔ اس موضوع کو قدرے آگے بڑھایا جائے تو اندازہ ہوگا کہ آزاد ممالک میں Ethenic groups نے جائز طور پر اپنے مطالبات پیش کرنے شروع کئے، اس کی وجہ ہے کہ نیشن اور اسٹیٹ کے مغربی تصور نے آزادی کی باگ ڈور تو ان کے ہاتھوں میں تھمائی جن کا تعلق بیشتر اشرافیہ سے تھا۔ ان کی اپنی ایک ذہنیت تھی اور یہ ذہنیت حکمرانی کے جذبے سے سرشار پسماندہ آبادیوں یا برادریوں سے غفلت شعاری پر مبنی تھی اور ہے۔ اس طرح آزاد ممالک میں خود بعض گروپ اشرافیہ سے برسرپیکار ہونے پر مجبور ہوئے۔ انہیں اصطلاح میں ''سب الٹرن'' کہہ لیجئے، لیکن ہندوستان کے تناظر میں زیادہ تر الجھنیں ہریجنوں یا دلتوں کی زبوں حالی سے پیدا ہوتی رہیں۔ دوسری چھوٹی اور پسماندہ برادریاں بھی استحصال کا شکار ہوتی رہی ہیں بلکہ ایسے استحصال کی طویل کہانی ہے جس کی تاریخی نوعیت پر گفتگو کی جائے تو طوالت ناگزیر ہوگی، جس کا یہاں موقع نہیں ہے۔ بعض جگہوں پر اس کا احساس دلایا گیا ہے کہ گاندھی جی بنیادی طور پر ''سب الٹرن'' کے ساتھ تھے اور ایک طرح سے Anti elite بھی لیکن کیا کہا جائے ایسی توجیہ کے باوجود امبیڈکر کی امیدوں پر پوری طرح اتر نہیں سکتے تھے کہ ان کی اپنی ترجیحات

تھیں ۔ برہمنی دھارے اب بھی بہت مضبوط تھے ۔ دلت جبر اور استحصال کا شکار ہو کر Dehumanised ہو چکے تھے ۔ اور اب بھی ان کی حالت بہتر نہیں تھی ۔ ایک طرح سے ان کے بارے میں اشرافیہ کے یہاں کمیونل تصور ذہنوں پر اس طرح نقش ہے کہ اسے مٹانا آسان نہیں، اس لئے کہ ان کے اطوار کو مذہب کی بنیادوں پر درکرنے کی بنیاد منو نے رکھی تھی ۔ اس پر ایک بڑی عمارت تیار ہو چکی ہے ۔ اس پس منظر میں روبارٹ جے سی ینگ کے خیالات اسی کے الفاظ میں ملاحظہ ہوں جو اس کی کتاب "Postcolonialism" میں درج ہے :-

"Gandhi's own highly debated relation to the determining effects of communalism on Indian independence has meant that a few apart from Nandy have been prepared to endorse his politics without very substantial reservations.The subaltern studies historians were in many ways fundamentally sympathetic to Gandhi's anti-elitist position, and inspired by Gandhi's emphatic espousal of the cause of the peasantry,his identification with the poor,the Dalits, and all those pushed to the extreme margin of Indian society-subalterns,in a word.In other respects, they remained suspicious of Gandhi's political practices and priorities in a way comparable both to Ambedkar,who saw Gandhi as the *Communalist leader of the cast-Hindus.*"

گاندھی جی کو کمیونلسٹ لیڈر کہنا ہر چند کہ درست نہیں ہے اور یہ بھی کہ وہ ہریجنوں کی حالت زار سے کافی متاثر تھے، لیکن جیسا میں نے عرض کیا ترجیحات کا معاملہ تھا، پھر ہریجنوں کے مقابلے 'شدر' کا جو مذہبی تصور تھا اسے آسانی سے ذہنوں سے نکالنا مشکل تھا — اس کے لئے سوسائٹی کے طبقات کی نئی تشکیل کی ضرورت تھی۔ آزادی سماجی ناہمواریوں کے ساتھ حاصل ہوئی تھی ایسے میں گاندھی جی کے عزائم پر

شک کرنا غلط ہوگا۔ چاہے وہ امبیڈکر کی طرف ہی سے ہو۔ غور کرنے کی بات ہے کہ ہندوستان کے دوسرے ادبیات میں دلت کے موضوع پر خاصا مواد اکٹھا ہوگیا، شعری اور نثری دونوں۔ صرف مراٹھی ادب پر ایک نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہاں دلت ادب ایک خاص ادبی تحریک کے ذیل میں ہے۔ میری غایت یہاں دلت اور دلت ادب کی تاریخ پیش کرنا نہیں ہے بلکہ مقصد بس اتنا ہے کہ اردو کے شعرا اور ادبا اس کا احساس کریں کہ ہندی کے علاوہ دوسری علاقائی زبانوں میں پسماندہ آبادیوں میں کیا کچھ لکھا جارہا ہے۔ اس وقت میرے پیش نظر An Anthology of Dalit literature ہے جسے ملک راج آنند اور الیانور زلیوٹ نے مرتب کیا ہے۔ زلیوٹ نے دلت ساہتیہ کے تاریخی پس منظر کا جائزہ لیا اور ملک راج آنند نے دلت شاعری پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس کے بعد ہیرا نسوڑے، پرلہاد چند وانگر، ارجن ڈینگل، نامدیو ڈھسل، انوردھ گوروہ، ارون کمبلے، وامن کردک، جیوتی لنجیور، مینا لوندھے، یشونت منوہر، کیشو یشرام، وامن نمبالکر، دے پاوار، جے وی پاوار، ٹرمبک، پیگل اور نیون سروے کی تخلیقات ہیں۔ ایک طرف ان سے دلتوں کی زندگی پر روشنی پڑتی ہے تو دوسری طرف ان کے احتجاج کی دانشورانہ جہت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ان کی تخلیقات متنوع ہیں اور ہر لحاظ سے اہمیت رکھتی ہیں۔ ملک راج آنند نے دلیپ پڑکر کے حوالے سے لکھا ہے کہ:-

> ''دلتوں کے سلسلے کی تخلیقات نئے ادبی منظر نامے کی حقیقت سے آشنائی ہے۔ جو پہلے سجل نہ تھی، ان کا احتجاج زندگی کے عوامل اور ادب دونوں ہی لحاظ سے ہندو متوسط طبقے کے خلاف آواز ہے جس نے ملکی ثقافت کو اپنی میراث بنالیا۔''

اس لحاظ سے اردو میں جو کچھ بھی ہوا ہے وہ قابل لحاظ نہیں ہے۔ پریم چند سے جابر حسین تک کے سفر میں اس موضوع پر مستقل لکھنے والے میں آخر الذکر ہی ہیں۔ تفصیل آگے آئے گی۔

پریم چند نے ''گئودان'' سے لے کر ''کفن'' تک بعض کرداروں کو برتا ضرور تھا۔ یہ ایک استثنائی صورت ہے پھر مطلع صاف ہے۔ اس طرف جب جدیدیت کا زور ڈھیلا پڑا تو انگلیوں پر گنے جانے والے مصنفین اور فکشن لکھنے والوں نے دلتوں کی طرف توجہ کی۔ ایسے ہی لوگوں میں غضنفر ہیں۔ جن کا ناول یا ناولٹ ''دویہ بانی'' کچھ عرصہ پہلے

شائع ہوا ہے۔ ویسے غضنفر نے حاشیائی افراد پر پہلے بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ وہ خود اپنی تخلیقات کے بارے میں رقمطراز ہیں:-

''ذبح کئے جانے والے جانوروں کی طرح پچھاڑ کر زدو کوب کر کے انسانوں کے سر اور داڑھی کے بال مونڈھنے والے سانحے نے مجھ سے ''پہچان'' لکھوائی۔ بس اور ٹرینوں میں گھس کر انسانوں کو ننگا کر کے گھناونی تلاشیوں اور قومی شناخت کی نشانیوں کی بنا پر بے گناہ لوگوں کے بہیمانہ قتل کے واقعے نے ''خالد کا ختنہ'' کو جنم دیا۔ بین الاقوامی ڈھونگ اور خلیجی جنگ کے ہولناک منظر کے زیر اثر ''اصلاح الوحشیان'' کی تخلیق عمل میں آئی۔ سیاسی بازی گری اور سادہ لوح عوام کی مسلسل فریب زدگی ''ڈگڈگی'' کی محرک بنی، کولہو کے بیل سے مماثل بے شمار لوگوں کی مسلسل خاموش گردش سے ''کڑوا تیل'' معرض وجود میں آیا۔ ایک بچے کی کمزور پیٹھ پر لدے پندرہ سبجکٹ کے چھ کیلو وزن والے اسکولی بستے اور ایک پاؤ کی بوتل میں ایک کیلو تیل ڈالنے والے تعلیمی سسٹم کے جبر کے پتھر سے ''ملبے پر کھڑی عمارت'' کی بنیاد پڑی۔

مجھے ایسا لگا تھا کہ کچھ قوتیں پوری دنیا پر اپنے پاؤں مضبوط کر رہی ہیں اور ان کے پاؤں کے نیچے دبنے والے لوگ دوبارہ زندہ رہنے کا موقع نہ پا سکیں گے۔ مجھے ڈر لگا اور میں نے اس حقیقت پر روشنی ڈالنے کے لئے ''پانی'' لکھا۔

اسی طرح ''ایک اور قفس''، ''دیو بانی کے بول''، ''در اور دیواریں''، ''ڈوبر مین'' اور ''کہانی انکل'' کے محرکات بھی وہی منظر، تجربات، مشاہدے اور محسوسات ہیں جنہوں نے مجھے جھنجھوڑا، جگایا، ضرب لگائی، رلایا اور مجھ پر اپنا دباؤ ڈال کر میرے بھیتر تناؤ اور اکساؤ پیدا کیا۔''

لیکن ''دویہ بانی'' تو مصنف کے اشلوکوں سے مرتب ہوا ہے۔ ان کے مرکزی کردار دلت کو ان کے سننے تک سے منع کیا گیا ہے۔ جب وہ دلت نہیں مانتا تو پھر اسے ایسی سزا دی جاتی ہے (اور وہ بھی دھوکے سے) کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ غضنفر

کو اس کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔

لیکن جابر حسین کا معاملہ الگ ہے۔ وہ ایک تسلسل اور تواتر سے اسی موضوع پر افسانے لکھ رہے ہیں، شعر تخلیق کر رہے ہیں، اپنی ڈائریوں میں حادثوں اور سانحوں کو محفوظ کر رہے ہیں، استحصال کی کیفیتوں کو سمیٹ رہے ہیں اور جابرانہ، شاطرانہ اور غیر انسانی عوامل اور ان کے انسلاکات کو فنی طور پر برت رہے ہیں۔ انہوں نے فنی برتاؤ میں ڈائری (روزنامچہ) اور افسانے کی حدیں مٹا دی ہیں— ڈائری کے صفحات افسانے کے صفحات میں مبدل ہو گئے ہیں لیکن حقائق مجروح نہیں ہوتے بلکہ فن کی کسوٹی پر زیادہ چمک جاتے ہیں۔ چند افسانے/ روزنامچے سے اقتباسات درج کرتا ہوں تاکہ میرے موقف کی مزید وضاحت ہو سکے:-

> ''میں شیاملی ہوں، پیچھے آؤٹ ہاؤس میں رہتی ہوں۔ آپ کے لئے کچھ لال سفید پھول لائی ہوں۔ جنگلی پھول ہیں صرف ادھر کی مٹی میں ہی کھلتے ہیں۔ صبح صبح، سورج کی پہلی کرن پھوٹنے سے بھی پہلے کھلتے ہیں۔ آپ کو ضرور پسند آئیں گے، آئیں گے نا؟...... یہ پھول۔ تم انہیں کہاں سے، کس باغیچے سے توڑ لائی ہو؟ مجھے وہاں لے چلو، جہاں یہ خوبصورت پھول کھلتے ہیں...... بہادر نے میری بات کاٹتے ہوئے کہا— میری بیٹی پاگل نہیں ہے، میں سچ کہتا ہوں پاگل نہیں ہے۔ مگر وہ کہتی ہے، اس نے سپنے میں دیکھا ہے، کوئی مہمان کسی رات اس کمرے میں آ کر ٹھہرے گا، جو اس کے لال، سفید اور کالے پھولوں کو دیکھ کر کہے گا- کہاں کھلتے ہیں یہ پھول، شیاملی؟ مجھے لے چلو اس جگہ جہاں یہ خوبصورت پھول کھلتے ہیں ...... لیکن صاحب آپ اس کی بات کا برا نہیں مانیں گے۔ یوں ہی سپنے دیکھتی رہتی ہے۔ کون آئے گا؟ ...... کون اس سے جنگلی پھولوں کے بارے میں پوچھے گا؟ کیوں پوچھے گا؟...... سیاہ پھول جو سورج ڈوبنے کے بعد کھلتے ہیں اور ساری ساری رات کھلے رہتے ہیں۔''

> (''سیاہ پھولوں کا گچھا'')

> ''دوسری صبح سومناتھ بارہ دری ہو کر لوٹا تو چمر ٹولی میں لوگوں نے اسے گھیر لیا اور اس سے طرح طرح کے سوال پوچھنے لگے...... چمر ٹولی کے

لوگ سومناتھ سے یہ پوچھنا چاہتے تھے کہ اس نے پچھلی رات بارہ دری
کے بابو صاحب ٹولہ میں کیوں گزاری...... سومناتھ کو اس روک کے آگے جھکنا پڑا۔ بابو کملا سنگھ کے دالان پر سومناتھ کے ٹھہرنے کا انتظام ہوا...... سومناتھ نے پچھلی رات بابو کملا سنگھ کے دالان میں گزاری تھی اور کھانا بھی وہیں کھایا تھا۔ سومناتھ کو اچھی طرح یاد تھا کہ بابو کملا سنگھ کی بار بار کی ہدایت کے باوجود کھانا آتے آتے آدھی رات بیت گئی تھی ...... تبھی چمر ٹولی کے سب سے عمر دراز آدمی نے سومناتھ کا بچاؤ کرتے ہوئے کہا —— ہمنی کے تو راتے کھانی معلوم بھیئل کہ تو بابو صاحب ٹولہ میں ٹھہرل باڑا۔ ایکرا سے ہمنی کے بڑا دکھ بھیل۔ تاہرا اوہجا نہ ٹھہر کے چاہت رہے۔ چناؤ کے بیری اوہجواں ٹھہر کے تو غلتی کیلا۔''

(''بارہ دری کا قصہ'')

''مانجھی ٹولہ کے مسہروں کی خواہش ہے کہ تپوون کے گرم کنڈ میں اشنان کرنے کی خاطر آنے والے سیلانیوں کی صاف ستھری نظریں ان بدصورت چہروں پر نہیں پڑیں، جو پہاڑ کی تل ہٹی میں پتھر توڑنے کا کام کر رہے ہیں اور جن کی آنکھیں اندر کی طرف دھنستی جا رہی ہیں۔''

(''سنی جائے گی یہ عرضی'')

''یہاں پڑھائی ہونے لگی ہے۔ مسہروں کو کاپی سلیٹ، پنسل مفت ملتی ہے۔ کھانا مفت ملتا ہے۔ پہننے کو کپڑا اور اوڑھنے بچھانے کو کمبل ملتا ہے۔ ان سہولتوں سے ہریجنوں کا مزاج چڑھ گیا ہے ان میں برابری کا جذبہ ابھر آیا ہے۔ عزت اور بے عزتی کا احساس جگ گیا ہے......
......سور کے بکھور میں رہنے والوں کو اسکول کی طرف سے زیرہ چھونکی دال مل رہی ہے، آلو بیگن کی سبزی مل رہی ہے۔ جس دن دال قاعدے سے چھونکی ہوئی نہیں ہوتی اور سبزی میں نمک تیل کی مقدار کم بیش ہو جاتی ہے، بھوئیوں کی سنتان سامنے پروسا کھانا کھانے سے انکار کر دیتی ہے۔ یہ سنتان آنے والے دنوں میں گاؤں کی ہریالی کو خوں ریزی میں بدل دے گی اور گاؤں کے کسانوں کو بھاگ کر شہروں میں ٹھکانہ

کھو جنا ہوگا۔"

("ایک اور جانور فارم")

"ہم اسے غور سے پہچاننے کی کوشش کر رہے ہیں۔ وہ آدمی ہے یا سور، جو اپنے سینے پر بیسیوں تمغے سجائے پہاڑی ٹیلے والے راحت کیمپ سے ایک ادھ ننگی آدی باسی لڑکی کو اٹھا کر اپنے تنبو میں لے آیا ہے، جس کے تنبو میں آتے ہیں تیز بارش شروع ہوگئی ہے اور تنبو میں جلنے والی موم بتی ایک جھونکے میں گل ہوگئی ہے...... ان میں آدمی ہیں، برابر آدمی ہیں، زیادہ برابر آدمی ہیں۔ ٹھیک اسی طرح، جیسے جانور ہیں، برابر جانور ہیں، زیادہ برابر جانور ہیں۔ ان کے حالات اور ان کی حیثیت میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ ان میں جو آج آدمی ہے، وہ برابر آدمی رہے، یہ ضروری نہیں۔ ان کا آدمی بنا رہنا یا سور میں تبدیل ہو جانا اس سورج پر منحصر ہے جو سال دو سال میں صرف ایک بار طلوع ہوتا ہے۔"

("دو چہرے والی ایک ندی")

ان اقتباسات پر اگر تفصیلی گفتگو کی جائے تو ایک مکمل مضمون کی ضرورت پڑے گی۔ لیکن انتہائی اختصار سے بات کی جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ پسماندہ افراد خصوصاً آدی باسیوں کی زندگی کے مختلف پہلو جابر حسین کے پیش نظر رہے ہیں۔ ان میں کہیں رومانی ترنگ بھی ہے جو آدی باسی زندگی کا خاص حصہ رہا ہے۔ معصوم محبت کس طرح گوشے کونے میں سسکتی رہتی ہے اور اس کی آرزوئیں کتنی پابند ہو سکتی ہیں وہ "سیاہ پھولوں کا گچھا" سے نمایاں ہے۔ محبت تو کسی کی جاگیر نہیں، جذبے پر کسی کو اختیار نہیں، لیکن آدی باسی زندگی میں پھولوں کی جو اہمیت رہی ہے اس کا صحیح اندازہ اس وقت لگایا جا سکتا ہے جب ہم ان کے ماحول کو قریب سے دیکھنے کی کوشش کریں اور ان کی زندگی کے تیور کو سمجھنے کا جتن کریں۔

دوسری تصویر جو "بارہ دری کا قصہ" میں سامنے آئی ہے وہ چمر ٹولی کے افراد سے ووٹ لینے کا معاملہ ہے۔ یہ ووٹ تو اسی وقت حاصل ہو سکتے ہیں جب ان کے قریب رہا جائے اور ان کے ذہن و دماغ کو جیتا جائے۔ یہ کام کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن مصنوعی طریقے پر، اس لئے کہ آج بھی نچلی ذات کے لوگ چاہے وہ آدی باسی

ہوں یا چمار، موسہر، ڈوم، سکھوں کی حالت جو آزادی کے قبل تھی وہی آج بھی ہے۔ سومناتھ کو ووٹ حاصل کرنا ہے لیکن وہ نہ تو ان کی ٹولی میں رہ سکتا ہے اور نہ ہی ان کے برتن میں کھانا کھا سکتا ہے یعنی Unstable جس طرح وہ پہلے تھے آج بھی ہیں۔ اس کی پوری تصویر اس افسانے میں دیکھی جا سکتی ہے۔

جو اقتباسات نقل کئے گئے ہیں وہ خود ساری کہانی بتا دیتے ہیں۔ آج بھی کسی کو پارلیامنٹ تک میں چمار کا بچہ کہا جا سکتا ہے۔ پھر یہ بھی کہ بچے کی جان محفوظ رکھنے کے لئے چمائن کے ہاتھوں میں ڈالنا اس لئے ضروری ہوتا ہے کہ گنواروں کی طرح تو نہ بڑھے لیکن اچھی نسل پر جو نظر بد لگ سکتی ہے وہ نہ لگے۔ گویا دونوں ہی طرح سے یہ چمار اور چمار کی اولاد زد میں ہیں۔ بڑی فنکاری سے یہ سارے معاملات پیش کر دئے گئے ہیں۔

''سنی جائے گی یہ عرضی'' کے متعلقہ جملے موسہروں کی پوری کیفیت کو سمیٹ رہے ہیں۔ اندازہ ہوتا ہے کہ کردار مرنی کے حوالے سے کئی افسانوں میں انسانیت کی ایک شق کی زبوں حالی کا نقشہ سامنے آتا ہے جس میں استحصال بھی ہے اور ظلم و جبر بھی۔ جارج آرویل کا مشہور جملہ ہے جو اس کے ناول "Animal Farm" میں ملتا ہے "All are equal but some are more equal than equal "۔ ''ایک اور جانور فارم'' میں جارج آرویل صرف واپس نہیں آیا ہے بلکہ اس سے نئے متون تیار ہوئے ہیں اور یہ بھی کردار مرنی کے حوالے سے ہی ہے۔ متعلقہ اقتباس پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

''دو چہرے والی ایک ندی'' میں جو المیہ پیش ہوا ہے وہ واضح ہے۔ واقعی کہیں کہیں آدمی سور کی شکل میں ہے اور سور آدمی کی شکل میں۔ آخری پیراگراف میں اس کی وضاحت ملتی ہے جو اقتباس کے طور پر درج کیا جا چکا ہے۔

جابر حسین دلتوں اور دوسرے پسماندہ لوگوں کے حالات کو پیش کر کے ان کی زندگی کی اصلاح چاہتے ہیں۔ جو آج کے بڑے ہی چیلینجنگ تقاضے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوگا تو پھر انسانیت پر سے اعتماد اٹھنا لازمی ٹھہرے گا۔

مابعد جدید رویے میں دلتوں اور پسماندہ لوگوں کی زندگی کی عکاسی پر خاصا زور ملتا ہے۔ پھر یہ کہ تکنیکی اعتبار سے صنفوں کی متعینہ صورتیں خصوصاً بیانیہ میں مدغم ہونے کی

کیفیت رکھتی ہیں۔ یہ تصور بہت سے لوگوں کے لئے بحث طلب ہو سکتا ہے لیکن مابعد جدیدیت ایسی حد بندیوں کو توڑنے پر اصرار کرتی ہے۔ جابر حسین نے ہماری تہذیبی زندگی کو بہت ڈھنگ سے اپنے روزناچوں اور افسانوں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ ''بارہواں آدمی''، ''مرزا صاحب کی حویلی''، ''ہم تو جات کمینہ''، ''پاس ورڈ''، ''بارہ دری کا قصہ'' وغیرہ میں آج کی زندگی کے نقوش انتہائی فنکارانہ اور ایماندارانہ طور پر پیش کرنے میں غایت کامیابی حاصل ہے۔

☆☆

مابعد جدیدیت اور اُردو تنقید

گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت کے نظریے اور اطلاقی پہلو پر اردو کے نقادوں نے نہ صرف توجہ کی ہے بلکہ بعض تو اس کے محتویات کو کلی طور پر اپنے دائرہ عمل میں سمیٹنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ ان نقادوں کا خصوصی جائزہ لوں جن کے کام نہ صرف اہم ہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی بہت سی سمتوں کو روشن کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ نارنگ اردو میں ساختیات اور پس ساختیات نیز مابعد جدیدیت کے سرخیل سمجھے جاتے ہیں۔ ایسا سمجھنا کچھ غلط بھی نہیں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ موصوف اردو میں نئی فکریات کو روشناس کرانے میں پیش پیش رہے ہیں۔ اس سے انکار کی گنجائش نہیں کہ تھیوری کے بہت سے مباحث اردو میں انہوں نے چھیڑے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی حیثیت بلا شبہ بنیادگزار کی ہے۔ ایک عرصے سے وہ ان مباحث پر لکھتے رہے ہیں۔ ان کا پہلا مضمون ''ساختیات اور ادبی تنقید''، ''ماہ نو'' کے جون ۱۹۸۹ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا پھر یہی مضمون ''شعر و حکمت'' میں ۱۹۹۰ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ یہ ایک کلیدی مضمون ہے جس کے تین واضح حصے ہیں۔ پہلے حصے میں اس کی وضاحت کی گئی ہے کہ انسانی ذہن کس طرح علائم اور اشیا کو ان کے روابط کے پس منظر میں دیکھتا ہے اور ساختیاتی فکر ان امور پر کس طرح توجہ کرتی ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے جیکسن کے تصورات پیش کیے ہیں۔ دوسرے حصے میں ساختیات کے حوالے سے ہی بعض بحثیں کی گئی ہیں اور ساختیات اور لسانیات کے باہمی ربط کو واضح کیا گیا ہے اور تیسرا حصہ سائسیر کے بنیادی تصورات پر مبنی ہے۔ ہندوستان اور پاکستان میں ساختیاتی ڈسکورس

کا آغاز شاید اسی مضمون سے ہوتا ہے اور تبھی پاکستان کے رسالہ ''صریر'' میں بحثیں شروع ہو گئیں۔ قمر جلیل کا '' دریافت '' بھی پیش پیش رہنے لگا۔ ۱۹۸۹ء میں ساختیات کے نام سے گوپی چند نارنگ کا ایک طویل خط بھی چھپا۔ کسی باد فروش نے بعض سوالات اٹھائے تھے۔ اس خط سے ان سوالات کا جواب مل جاتا ہے۔ پھر ۱۹۹۰ء میں موصوف کا مضمون ''صریر'' ہی میں ساختیات سے متعلق نئی معلومات پر شائع ہوا، یہ بھی ایک خط کی شکل میں ہے۔ واضح ہو کہ بعض امور پر محمد علی صدیقی، وزیر آغا، باد فروش اور شہزاد منظر نے اعتراضات کئے تھے۔ نارنگ نے ان کے اعتراضات کا جواب عملی پس منظر میں فراہم کیا ہے اور ایسا محسوس ہوا کہ ان کے جواب سے شاید معترضین متاثر ہوئے بغیر نہ رہے۔ اس کے بعد نارنگ نے ایک منزل اور طئے کی اور یہ منزل ایک مشکل بحث مارکسیت ساختیات اور پس ساختیات کی ہے۔ واضح ہو کہ اس باب میں مارکسی مفکر جولیا کریسٹوا اور آلتھوسے کے نظریات بڑی اہمیت رکھتے ہیں جن سے مارکسیت کی زمین میں Art، Ideology اور Science کے نئے مضمرات سامنے آئے ہیں۔ نارنگ کا یہ مضمون ''فکر ونظر'' علی گڑھ کے جون کے شمارے میں شائع ہوا اور اسی ماہ ''صریر'' کراچی میں بھی۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ اس مضمون سے مارکسی تنقید کی نئی حیثیت سامنے آتی ہے۔ موصوف نے شاید پہلی بار مارکسی تنقید کے واسطے سے نئے آفاق کی طرف ہمارے ذہن کو موڑنا چاہا۔ چنانچہ ان کے مباحث میں آلتھوسے، گولڈ مان، رولاں بارتھ، ٹیری ایگلٹن اور فیڈرک جیمسن کی نگارشات پر تنقیدی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس مضمون کے بھی تین حصے ہیں۔ پہلے حصے میں زیادہ تر گفتگو گولڈ مان کی کاوشوں سے کی گئی ہے۔ انہوں نے احساس دلایا ہے کہ شاید وہ پہلا نقاد ہے جس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ دوسرے حصے میں آلتھوسے کے ایک مقالے Ideology and ideological state Apparatuses. کے حوالے سے آئیڈیولوجی اور آرٹ کے رشتے سے ان خیالات کو پیش کیا گیا ہے۔ پھر تیسرے حصے میں ٹیری ایگلٹن اور جیمسن زیر بحث آئے ہیں۔ ایک اقتباس دیکھیے:-

''زیر نظر مضمون میں اردو ساختیات Structuralism کی بنیادوں سے پہلی بار باضابطہ بحث کی گئی ہے اور ساختیات اور ادبی تنقید کے رشتے پر

بھی روشنی ڈالی گئی ہے اس سے پہلے اردو کے بعض رسائل و جرائد میں ساختیات کا ذکر آتا رہا ہے اور اکا دکا صحافیانہ مضامین بھی لکھے گئے ہیں۔ لیکن یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے زیادہ تر لکھنے والوں نے ساختیات کی فکری بنیادوں کو سمجھے بغیر اس کا ذکر کیا ہے اور ادھر ادھر سے معلومات اخذ کر کے پوری بحث پر حاوی ہوئے بغیر ادھ کچرے طور پر ان کو پیش کر دیا ہے۔ اس طرح کے بیانات نہ صرف ناسمجھی کی دین ہیں بلکہ شدید نوعیت کی غلط فہمی پھیلانے کا سبب بھی۔ اس صورت حال میں عالم، عامی، صحافی، غیر صحافی سبھی شریک ہیں ان میں سے بعض حضرات مقتدر حیثیت رکھتے ہیں اور اپنے اپنے میدان میں ان کا کام قابل قدر ہے اور پایہ امتیاز رکھتا ہے لیکن ساختیات کے بارے میں ان کے بیانات گمراہی پھیلانے کا سبب بنے ہیں......"

یہاں اس امر کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ۱۹۹۰ء کے اگست میں ہی نارنگ روسی ہیئت پسندی پر ایک طویل مضمون بعض منتخب کتابوں کے حوالے سے قلمبند کر چکے تھے جس میں دوسرے لوگوں کے علاوہ باختن اسکول پر تجزیاتی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس سے مجھے احساس ہوتا ہے کہ نارنگ خاصے Selective ہیں اس کی وجہ موجود ہے۔ متعلقہ مضمون کا آخری پیراگراف ہے:۔

"اوپر کی بحث سے ظاہر ہے کہ پہلے دور کے شکلووسکی، توماشیوسکی اور آیخن بام کی خالص ہیئت پسندی سے دوسرے دور کے باختن اسکول، جیکب سن۔ تینیانوف تھیس اور مکاروسکی کے متحرک نظریات تک ایک طویل فکری سفر ہے۔ بعد کی مارکسی تنقید بلاشبہ ان لوگوں سے مختلف بھی کیوں کہ اس نے ادب کو یکسر سماج کے تابع کر دیا۔ تاہم ادبی تنقید کے ان پیش رووں کی فکری تخم ریزی ضائع نہیں گئی، کیوں کہ جیسا کہ وضاحت کی گئی اول تو آگے چل کر ساختیاتی فکر پر اس کا اثر پڑا دوسرے لوسین گولڈمن اور آلتھو سے جیسے بہت سے مارکسی مفکرین ایسے بھی ہیں جو ہیئت پسندی کے اتنے مخالف نہیں جتنا بالعموم سمجھا جاتا ہے۔"

میں نے ابھی ابھی گوپی چند نارنگ کے تاریخ ساز ادبی کارنامے کی طرف توجہ

دلائی ہے۔ یہ سلسلہ جاری رہتا ہے اب ان کا موقف یہ ٹھہرا کہ وہ مغربی نظریہ سازوں پر مستقل مضامین لکھیں، بعض پر ان کے تفصیلی جائزے کا ذکر آگے آچکا۔ رولاں بارتھ کا ذکر بار بار آیا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ اس پر تفصیلی تنقیدی نظر ڈالی جائے اور جب یہ کام موصوف نے انجام دیا تو فوراً ان کی پذیرائی ہوئی۔ پس ساختیات کا پیش رو، رولاں بارتھ ان کا مشہور مضمون ہے۔ سب سے پہلے یہ ''آج کل''، دہلی میں جنوری ۱۹۹۰ء میں چھپا۔ ''صریر''، کراچی اور ''نقوش''، لاہور میں نقل ہوا۔ اردو میں بارتھ پر یہ پہلا تفصیلی، تدلیلی اور تنقیدی مضمون ہے اور بارتھ کے گوناگوں پہلوؤں پر محیط اس کے افکار کو سمیٹ لیتا ہے۔ واضح ہو کہ رولاں بارتھ کی دنیا بہت وسیع ہے اور اس کی انحرافی اور ارتقائی صورت بڑی پیچیدہ اور پراسرار رہی ہے۔ ساختیاتی بصیرت رکھنے والوں میں اس کا بڑا محترم اور افضل مقام ہے، اس پر کچھ لکھنا تلوار کی دھار پر چلنا تھا۔ یہ ہفت خواں بھی گوپی چند نارنگ نے بطریق احسن طے کیا ہے۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ Devotion اپنا انعام رکھتی ہے اور رہنما اور منزل دونوں ہی بن جاتی ہے۔ یہ کچھ نارنگ کے ساتھ بھی ہوا۔ انہوں نے ساختیات، پس ساختیات، ردتشکیل وغیرہ کی موشگافیوں کی تہوں میں اترنے کا فیصلہ کرلیا ہے۔ اس کا ایک ثبوت مضمون ''رولاں بارتھ'' بھی ہے۔ اس میں کمال یہ ہوا کہ پیچیدہ اور مشکل مضمرات سہل بنا کر پیش کئے گئے، اس طرح کہ کوئی نکتہ غیر واضح اور مبہم نہیں رہتا۔ اس مضمون کی ترتیب میں بارہ اہم مصادر سے مدد لی گئی ہے۔ نتیجہ میں اس کے ابتدائی دور سے لے کر آخری عہد تک کے فتوحات کا علم ہو جاتا ہے۔

رولاں بارتھ کے تصورات کے بارے میں گوپی چند نارنگ کی ایک اور وضاحت ''شب خون'' مئی، جون، جولائی ۱۹۹۱ء میں ''بارتھ نے کیا کہا تھا'' عنوان سے شائع ہوئی، اس ضمن میں ادارہ ''شب خون'' کا نوٹ نقل کردینا کافی ہوگا:-

> ''صریر، کراچی کے مدیر جناب فہیم اعظمی کے استفسار پر گوپی چند نارنگ، وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی نے بارتھ کے دو اقوال پر اظہار خیال کیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات ہم شمارہ نمبر ۱۶۱ میں پیش کر چکے ہیں۔ اب ہمیں گوپی چند نارنگ کے خیالات کو پیش کرنے کی مسرت حاصل ہو رہی ہے۔ ارباب علم دیکھیں گے کہ جناب نارنگ نے دونوں

معاملوں خاص کر تحریر لکھتی ہے، مصنف نہیں، کو کس خوبی سے سلجھایا ہے
اور خود ہائیڈ گر کا براہ راست قول پیش کر دیا ہے تاکہ کسی کو شک کی گنجائش
نہ ہو جائے۔''

میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ کسی اسکول کے اساسی افکار کو پیش کرنے میں بڑی دیدہ ریزی اور مطالعے کی وسعت کی ضرورت ہوتی ہے۔ خصوصاً اس وقت جب کہ اسکول کے خدوخال نمایاں نہیں ہوئے ہوں۔ چونکہ ساختیات اور متعلقات ساختیات کے نقوش اردو والوں کے لئے ہنوز دھندلے تھے، ضرورت تھی کہ کوئی ہوش مند پوری سوجھ بوجھ کے ساتھ انہیں ابھارنے کا فریضہ انجام دے۔ قرعہ فال گوپی چند نارنگ کے نام نکلا، اس لئے کہ ساختیاتی لسانیات پر شروع سے ان کی نظر تھی اور تہذیبی جڑوں تک بھی اترے ہوئے تھے۔ سو یہ فریضہ انہیں انجام دینا ہی تھا — ایسی پیش رفت کے بعد ضرورت تھی کہ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کے ارتقائی اور انحرافی سفر میں جو موڑ آتے ہیں اور متعلقہ Poetics کی جو کیفیت رہتی ہے اس کا بھی احاطہ کیا جائے۔ اس باب میں میں آپ کو نارنگ کے دو اہم مضامین کی طرف راغب کرنا چاہتا ہوں۔ میری مراد ''شعریات اور ساختیات''، مطبوعہ ''دریافت'' کراچی، جولائی اگست ۱۹۹۱ء سے ہے۔ یہ دونوں ہی مضامین ساختیات کے حوالے سے متعلقہ Poetics کی تفہیم کے لئے بہترین تدلیلی، توضیحی، منطقی اور عملی منظرنامہ پیش کرتے ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی طرف بار بار رجوع کیا جائے۔ میرے خیال میں اگر گوپی چند نارنگ ایسے مضامین نہیں لکھتے تو فیض کی نظم کی پس ساختیاتی تنقید ان کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ مطالعہ کیجئے۔ ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں، ایک پس ساختیاتی مطالعہ'' مطبوعہ ''سوغات''، ستمبر ۱۹۹۱ء — ایک اساسی اطلاقی مضمون ہے۔ یہ بھی ہے کہ گوپی چند نارنگ نے ایسی عملی تنقید کا سلسلہ راجندر سنگھ بیدی کے فکشن کے تجزیے اور ''سانحہ کربلا۔ بطور شعری استعارہ'' سے ہی شروع کر دیا تھا۔ ہوتا یہ ہے کہ جب ذہن ایک خاص نہج پر کام کرنا شروع کر دیتا ہے تو پھر اس کا عمل پراسرار طریقے پر بہت پہلے سے شروع ہو چکا ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ان مکاتب فکر کے اساسی پہلوؤں پر نہ صرف محیط ہیں بلکہ تنقیدی مطالعے کا ایک متنوع منظرنامہ پیش کرتے ہیں۔

ان تمام امور کو ذہن میں رکھئے تو پھر نارنگ کی مستقل تفصیلی منفرد کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کی طرف ذہن خود راجع ہوتا ہے۔ یہ کتاب دسمبر ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی۔ اس باب میں موصوف نے خود لکھا ہے کہ:-

''اردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب حالی کا ''مقدمہ شعرو شاعری'' ہے .... مقدمہ ٹھیک ایک صدی پہلے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا.......... حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیل نو کی تھی.......... تھیوری کی بحث بیشک نظریہ سازی کی بحث ہے لیکن اس کا مقصد نہ کوئی نئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا ہے، نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نافذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے خلاف ہے .... نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیئت کی وہ آگہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کے طرفوں کو کھول دیتی ہے۔''

اس پس منظر میں یہ ضخیم کتاب نئی تھیوری کے ساتھ سامنے آئی اور ساختیات اور ادب، ساختیات کی لسانیاتی بنیادیں، روسی ہیئت پسندی، شعریات اور ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر کے علاوہ اختتامیہ کے طور پر صورت حال اور مسائل اور امکانات سے تفصیلی بحث ملتی ہے۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات کی تفہیم کے لئے یہ کتاب خود کفیل بھی ہے اور نئی تھیوری کے تمام تر نظریات پر محیط بھی۔ اس کتاب کے بعد گوپی چند نارنگ کی ایک دوسری کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' سامنے آئی۔ یہ ایک ترتیب دی ہوئی کتاب ہے۔ واضح ہو کہ گوپی چند نارنگ نے اردو اکادمی، دہلی سے اردو مابعد جدیدیت پر ایک کُل ہند سیمینار منعقد کیا تھا۔ موضوع تھا ''ادب کا بدلتا منظر نامہ: مابعد جدید اردو کے تناظر میں''۔ یہ سیمینار ۱۴ تا ۱۶ مارچ ۱۹۹۷ء میں منعقد ہوا تھا۔ یہ کتاب اسی سیمینار کے مضامین پر مشتمل ہے۔ یہ بھی ایک سیمینل کتاب ہے۔ اس میں موصوف کے چار مضامین ہیں اور وہ توسیعی خطبہ بھی ہے جو انہوں نے دسمبر ۱۹۹۵ء میں غالب اکادمی، دہلی کے سلور جبلی کے موقع پر دیا تھا۔ ان کا ایک مضمون مابعد جدیدیت اردو کے تناظر پر ہے۔ پھر ایک تحریر ''مابعد جدید کے حوالے سے کشادہ ذہنوں اور نوجوانوں سے کچھ باتیں'' کے عنوان

سے ہے۔ یہ سارے کے سارے موضوعات مابعد جدیدیت کے پیچ وخم کی تفہیم میں بہت سے دشوار مرحلے طے کرتے ہیں اور اس طرح کہ مابعد جدیدیت کی بہت سی طرفیں سامنے آجاتی ہیں۔ اسے بھی اتفاق کہیے کہ اس سیمینار کے ایک اجلاس کی صدارت راقم الحروف نے کی تھی اور خاص کلیدی مضمون پیش کیا تھا۔ جو متعلقہ کتاب میں ''مابعد جدیدیت'' کے عنوان سے شریک اشاعت ہے۔ لیکن یہ سچ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے نہایت عالمانہ طریقے پر نہ صرف مغربی مابعد جدیدیت بلکہ اردو کی بھی مابعد جدیدیت کے سلسلے میں اتنا کچھ لکھ دیا ہے کہ اس کی تفہیم میں کوئی دشواری ہونی نہیں چاہیئے۔ سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ اردو مابعد جدیدیت کسی کا عکس ثانی نہیں ہوگی، یہ ہمارے تہذیبی مزاج اور ہماری ضرورتوں کی زائیدہ ہوگی، اس لئے کہ مابعد جدیدیت کی طرفیں کھلی ہوئی ہیں۔ اس میں تعصب کی کوئی عینک نہیں ہے اور کسی قسم کے ادبی تنازعہ سے یہ بالکل عاری ہے۔ بہت سے ادبی امور کی طرح ان کے بھی بعض نشانات سے اختلاف ممکن ہے اور نئی بحثیں پیدا ہوں گی۔ اس لئے کہ ڈسکورس سے ڈسکورس پیدا ہوتا ہے اور جدیدیت کے بعد جو شعور سامنے آیا ہے وہ نئی تھیوری کے ذیل کی چیز ہے جس کی راہ خود نارنگ نے دکھائی ہے۔

وزیر آغا

وزیر آغا مابعد جدیدیت اور اس کے اطراف سے آشنا رہنے اور آشنا کرنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ ان کے تنقیدی عوامل سے اردو دنیا آگاہ ہے۔ شاعرانہ طور پر بھی ان کی اپنی ایک حیثیت ہے۔ ان کی بعض کتابیں مسلسل بحث میں رہی ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی نگارشات مردہ نہیں ہوئی ہیں ان پر پہلے بھی بہت لکھا جاتا رہا ہے اور اب بھی لکھا جا رہا ہے۔ ساختیات سے ان کی دلچسپی واضح رہی ہے۔ امکان تھا کہ وہ ساختیات، پس ساختیات اور مجموعی طور پر مابعد جدید رویے پر کوئی کتاب قلمبند کریں گے۔ لیکن یہ ممکن نہ ہو سکا کہ ان کی گرتی ہوئی صحت شاید اجازت نہ دیتی ہو کہ وہ ایک اہم مسئلے کو اس طرح پیش کریں کہ اس کے تمام رخ سامنے آجائیں اور اس بحث میں گہرائی بھی ہو۔ بہر طور! میری دسترس میں موصوف کے متعلقہ چند ہی مقالے ہیں جن

سے ان کی سوچ اور فکر کا پتہ ملتا ہے۔ انہوں نے بعض ساختیاتی افکار کا جائزہ لیا ہے۔ یہ جائزہ متنازعہ ہونے کے باوجود مفید ہے۔ میں چند امور پر ذیل میں روشنی ڈالتا ہوں۔

وزیر آغا کا ایک مضمون ''رولاں بارتھ کا فکری نظام'' ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے بارتھ کے حوالے سے کچھ امور قلمبند کئے ہیں۔ انہوں نے اس بارے میں ایک طویل اقتباس نقل کرنے کے بعد یہ حکم لگایا ہے کہ:-

''شاید یہ گمان گزرے کہ رولاں بارتھ گاہے ایک نظریے کو قبول کرتا ہے گاہے دوسرے نظریے کو حرز جان بنالیتا ہے مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دکھائی دینے والے اضطراری رویے کے عقب میں رولاں بارتھ ایک مضبوط مثبت سوچ کا مالک دکھائی دیتا ہے۔ یہ ایک ایسی سوچ جو بتدریج پھول کی طرح کھلتی چلی گئی ہے۔''

(ساختیات اور سائنس، ص ۲۹۹)

رولاں بارتھ جیسے عظیم مفکر کے بارے میں یہ رائے بادی النظر میں صحیح معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت اس سے قدرے مختلف ہے اس لئے کہ بارتھ اپنی تحریروں میں بہت Constant نہیں رہا ہے۔ میں نے اسی کتاب میں اس کی وضاحت کی ہے کہ جوناتھن کلر اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ بارتھ کے یہاں تضادات بہت ہیں۔ کبھی وہ سائنٹفک ہو جاتا ہے تو کبھی سائنس کو اپنے تجزیے سے بالکل دور کر دیتا ہے۔ چنانچہ وہ بیک وقت سائنسی اور غیر سائنسی ذہن کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اس کا ادبی ذوق تضادات پر مبنی ہے اس نے بعض آواں گارد ادیبوں کی حوصلہ افزائی کی ہے اور بعض ادیبوں کے بارے میں بالکل غیر محتاط رویہ اختیار کیا ہے۔ یہ صورت اس کی فکر میں بھی دیکھی جاسکتی ہے یہ اور بات ہے کہ ہم اس کے تضادات کو بھی کسی نہ کسی سلسلے سے جوڑ کر مربوط بنانے کی سعی کرتے رہتے ہیں۔

لیکن اس سے اہم بات وہ ہے جو وزیر آغا نے بارتھ کے بارے میں ''مصنف کی موت'' کے حوالے سے قلمبند کی ہے۔ ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' بھی ایک مضمون ہے جہاں سے یہ اقتباس درج ہے:-

بعض ناقدین جب کسی تخلیق کار کے کام کا جائزہ لیتے ہیں تو اسے پہلے سے موجود دیگر تخلیق کاروں یا نظریہ سازوں کے کام کی ایک نئی ترتیب

قرار دے ڈالتے ہیں یا اس کی موجودگی سے اسے مشروط گردانتے ہیں جو میرے نزدیک غواصی کی بجائے محض سطح آب پر کشتی چلانے کا ایک وظیفہ ہے۔ مثلاً اقبال کے بارے میں اگر کہا جائے کہ اس کی شاعری سر سید احمد خاں کی تحریک، ابن العربی، نطشے اور برگساں کے نظریات اور ایک مخصوص ثقافت کے مظاہر سے اخذ و اکتساب کا عمل ہے اور اس پس منظر سے ہٹ کر اس کا کوئی تشخص قائم نہیں ہو سکتا تو یہ اقبال کی شاعری کی محض بالائی سطح کو چھونے کے مترادف ہوگا۔ وجہ یہ کہ اقبال کی شاعری ان مظاہر اور نظریات کا اظہار مکرر یا ترتیب تو نہیں ہے بلکہ اس بنیادی نوعیت کے غائب سسٹم کی زائیدہ ہے جس سے خود یہ نظریات اور مظاہر نمودار ہوئے ہیں۔ رولاں بارتھ نے جب Writting کہا تو اس سے اس کا اشارہ تخلیق شدہ ادبی نمونوں سے کہیں زیادہ اس سسٹم کی طرف تھا جس سے یہ نمونے پیدا ہوئے تھے۔''

وزیر آغا واقعی داد کے مستحق ہیں کہ بعض مغربی فکری نظام کو وہ اپنے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں اور واضح اور صاف نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں۔ اس عمل میں ان کا تخلیقی اور شعری ذہن خاصا فعال ہو جاتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان کی تخلیقی قوت اور شاعرانہ مزاج ان کی تنقیدی صلاحیت کو زیر کر دیتی ہے۔ چنانچہ جو نتیجہ سامنے آتا ہے وہ دور از کار ہو سکتا ہے اور شاید ہوتا بھی ہے۔ یہی صورت یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ بھلا بارتھ کو اس کی کیا ضرورت تھی کہ Writting کو Poetics کا مفہوم دینے میں وہ اتنی پیچیدہ باتیں کرے عام نقاد جو متن اور بین المتونیت کی بات کرتے ہیں وہ بارتھ کے ذہنی اور فکری عوامل سے زیادہ قریب ہیں اس میں کوئی گمراہی کا پہلو نہیں ہے:۔

> This deconstructionist postmodernism saw the text in the terms made famous by Roland Barthes . The death of the author of1968 as a multidimensional space in which a variety of writting none of them original blend and clash as a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture."(Barthes 1877:146).

گویا سارا معاملہ ثقافتی پہلوؤں کا ہے۔ ثقافت کے بہت سارے مراکز ہو سکتے ہیں۔ ظاہر ہے متن انہیں مراکز کے کسی نہ کسی رخ سے متعین ہوتا ہے یا پیدا کیا جاتا ہے۔ لہذا یہ شعریات ادب اور ثقافت کے واسطے سے ہے نہ کہ کوئی ایسی شعریات ہے جس میں دوسرے معاملات دخیل ہوں۔ ویسے وزیر آغا کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ بارتھ تخلیق کے سلسلے میں ایک ایسے نظام کا قائل ہے جو شناخت اور تہذیب سے نمو پزیر ہوتا ہے۔

وزیر آغا نے بارتھ کی دو اصطلاحیں Ecrivant اور Ecrivain پر خاصی روشنی ڈالی ہے وہ لکھتے ہیں :-

> بارتھ نے سب سے پہلے لکھاری کا ذکر کرتے ہوئے Ecrivant اور Ecrivain کی نشاندہی کی ہے اور کہا ہے کہ مقدم الذکر کم تر اور موخر الذکر برتر ہے اس کے بعد اس نے لکھت کا ذکر کرتے ہوئے اسے Readerly اور Writerly میں تقسیم کیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ مقدم الذکر عام مگر موخر الذکر خاص ہے۔

مجھے یہاں صرف یہ کہنا ہے کہ PhilipThody اور Ann Course کی بارتھ پر کتاب میں مصنف کو Scriptor کہا گیا ہے جس کے یہاں نہ جذبات ہیں نہ احساسات نہ تاثرات اور نہ ہی مزاج۔ یہ سب ایک لغت کا نتیجہ ہے جس سے وہ تحریری کام لیتا ہے اور اسے ہی Ecriture کہتے ہیں یعنی (writing verbal activity) اور یہ سلسلہ کبھی رک نہیں سکتا۔ مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ اس کا احساس دلاتا ہے کہ کوئی شخص بہت ہمت افزا باتیں قلمبند کر سکتا ہے لیکن عین ممکن ہے کہ وہ نہایت بزدل اور کمینہ آدمی ہو۔ ظاہر ہے اس نے جو کچھ لیا ہے وہ کلچر کے نصاب سے لیا ہے اور اس اخذ و استفادہ کے عمل کی جتنی بھی تعریف کیجئے وہ بہر حال محرر ہی رہے گا۔ اسی لئے کسی مصنف کی ذات کسی کتاب کی وقعت میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتی بالکل اس طرح جیسے ایک فزیشن کی زندگی کو آنٹم تھیوری یا آئیٹم کی ساخت پر کوئی اثر قائم نہیں کر سکتی۔ بہر حال جس طرح وزیر آغا نے دونوں متعلقہ اصطلاحوں کی بحث کی ہے وہ ان کی علمی بصیرت کی آئینہ دار ہے ویسے دونوں اصطلاحوں کی تعریف یہ ہے :-

"Ecriture\ecrivance-In Ronald Barthes

conception,the former is the term for literary writing that is language which draws attention to its artificiality , the latter term Barthes contends signifies that kind of writing as in realist narrative , which strives for transparency, there by being complicit with the prevailing dominant ideology.

"(page no 29 Key concept in literary theory)

ظاہر ہے بارتھ کی مراد Ecriture سے ادبی تحریر ہے اور یہ ادبی تحریر گویا زبان ہی ہے جو ذہن کو تصنع کی طرف راغب کرتی ہے جبکہ Ecrivance میں مروجہ آئیڈیولوجی نمایاں ہوتی ہے، ہر چند کہ یہ بھی تحریر ہے مثلاً کوئی حقیقی بیانیہ جو رائج آئیڈیولوجی کو واضح کرتا ہے۔

موصوف نے کئی دوسرے اہم مضامین لکھے ہیں۔مثلاً 'ساختیات اور سائنس'، 'ساسیئر کا نظام فکر'، 'دمادم صدائے کن فیکون'۔ یہ سارے مضامین ان کی کتاب ''ساختیات اور سائنس'' میں نئے آفاق کی ضمنی سرخی کے تحت شائع ہوئے ہیں اور لازماً قابل مطالعہ بھی ہیں۔اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مغربی مفکرین کے افکار کے نتائج میں وہ اپنی سوچ کو بھی بے دخل نہیں کرتے اور ہر مغربی فکری نظام میں انکے اپنے ایک نظام کی ساخت ابھرتی چلی جاتی ہے۔یہ بذات خود ایک علمی معاملہ ہے لیکن مباحث ایسے تجزیے سے کچھ دور جا پڑے ہیں تو یہ بھی ایک ناگزیر صورت ہے۔مجھے حیرت ہوتی ہے کہ رولاں بارتھ حتمی طور پر اب پس ساختیات کے مفکرین کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

ان کے علاوہ وزیر آغا نے متن اور قاری کے مسئلہ پر ''مصنف، متن اور قاری'' کے عنوان سے ان تینوں کی شقوں کے باہمی ربط پر ایک تنقیدی نگاہ ڈالی تھی۔اس سے پہلے وہ سوسئیر کے نظام فکر پر ایک نظر ڈال چکے تھے۔حیرت وہاں ہوتی ہے جہاں وزیر آغا دریدا کے ردتشکیل پر بحث کرتے ہیں۔ابتدا میں ان کی توجیہات دریدا کی فکر سے بہت قریب رہتی ہے اور معنی کے باب میں تعطل کا اظہار بہ خوبی ہو جاتا ہے،دوسرے نکات بھی واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔لیکن وہ اپنے اس عمل میں دریدا کے تصورات تک محدود نہیں رہتے اور دور از کار بحثوں کو سامنے لاتے ہیں۔حتی کہ اس باب میں مذہبیات کے غلبے کی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔لامرکزیت کی بحث ایک صورت دگر اختیار

کر لیتی ہے، کاش کہ دریدا کے وہم و گمان میں ایسی توجیہ ہوتی۔ وزیر آغا ایسے خوش کن ردتشکیل کے عمل میں روحانی منزلوں سے گزرتے ہوئے تصوف کے حلقے میں داخل ہو جاتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دریدا کے ردتشکیل (ان کے لفظوں میں) کا رشتہ ''اکتشافی تنقید'' کے زمرے میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وزیر آغا تو ''مرکز بیزاری'' کے مرحلے سے گزرتے ہوئے Origin کے تمام مباحث کو ایک کروٹ ڈالنا چاہتے ہیں تاکہ غیاب حاضر باشی پر غالب نہ آئے اور عجائبات سے فکر کی دنیا آزاد ہو۔

بہر طور! یہ بھی ایک بڑا کام ہے کہ وزیر آغا اپنے طور پر دلائل قائم کرنے کی قوت رکھتے ہیں چاہے آخری مرحلے میں ان کی اہمیت باقی نہ رہے۔

نظام صدیقی

نظام صدیقی نے ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے کئی طویل مضامین قلمبند کیے ہیں۔ بعض مضامین تو اتنے طویل ہیں کہ انہیں کتابی صورت حاصل ہو سکتی ہے۔ نظام صدیقی زود نویس ہیں۔ اس زود نویسی سے انہیں کچھ فائدہ ہوا ہے تو کچھ نقصان بھی ہوا ہے۔ مضامین کی طوالت اکثر لوگوں کو پریشان کرتی ہے اور ان کا قاری ایک مسئلہ سمجھ بھی نہیں پاتا کہ دوسرا اس کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ دراصل وہ اپنے جذبات اور احساسات کو قابو میں نہیں رکھتے اور ان کا مطالعہ اور علم بیک وقت انہیں گرفت میں لے کر صفحہ قرطاس پر بکھرنا چاہتا ہے اس لئے ان کے اکثر مضامین جہاں تہاں سے پڑھ لئے جاتے ہیں۔ حالانکہ اگر قدرے تحمل سے کام لیا جائے تو پھر ان کی نگارشات سے کتنے ہی علمی تصورات سے شناسائی ہو سکتی ہے۔ گویا ایک طرف تو ان کی اپنی کمزوری ہے وہ اپنے خیال کو اختصار سے بیان نہیں کر سکتے تو دوسری طرف ان کے پڑھنے والوں کی خامی ہے وہ دل جمعی سے ان سے فائدہ اٹھانے کی سکت نہیں رکھتے۔ یہ تمہید اس لئے ضروری تھی کہ میں نے ان کے بعض مضامین کو کتاب کی حد تک لے جانے کی کوشش کی۔ اس کوشش میں مبالغہ آرائی نہیں ہے بلکہ محض سچائی کا اظہار ہے۔

نظام صدیقی کے ایک طویل مقالے کا عنوان ہے ''مابعد جدید تنقید کا فکری اور جمالیاتی مطالعہ''۔ یہ مقالہ ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' مرتبہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ

میں شائع ہوا ہے۔اس کتاب میں صفحہ ۳۶۱ سے ۴۱۲ تک یہ مضمون ہے یعنی ۵۲ صفحات پر محیط اس مقالے میں مابعد جدید تنقید کا مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کے فکریاتی اور جمالیاتی اوصاف کی نشاندہی کی گئی ہے۔اس کا ایک اقتباس نمونے کے طور پر پیش کررہا ہوں تاکہ احساس ہوسکے کہ جب وہ محض ایک پیراگراف میں اتنی باتیں لکھ سکتے ہیں تو اس پورے مضمون میں فکر کے کون سے پہلو سامنے نہ آئے ہوں گے۔تو ملاحظہ ہو متعلقہ اقتباس:۔

''اس مابعد نسل کی تخلیقی ادبی بصیرت اور ادبی حسیت ایک طرف ادارہ رسیدہ ترقی پسندی اور دوسری طرف فیشن گزیدہ جدیدیت کے مفادات و مضمرات اور برف پوش منجمد جمالیات اور منفی اقدار کے باوردی رجحانات کی پابند نہیں ہے بلکہ نہایت کشادہ دلی سے ہمہ گیر، عمیق، داخلی، عمرانی، ثقافتی، سیاسی، اقتصادی، ادبی اور شعریاتی انضمام کی امین ہے۔وہ بیک وقت زندگی کی اکبری ساخت اور فن کی اصغری ساخت کی علمبردار ہے۔ مابعد جدید اقداری ترجیحی نظام محولہ بالا قدامت پسند خانقاہی حصاروں کی لوبانی رسم وریا سے بیزار لحہ بہ لحہ تغیر پذیر اور وسعت آشنا ہے۔ وہ اردو کے تخلیقاتی (Creational) ادب اور فکریاتی (Ideological) ادب کا بھرپور طور پر احاطہ کرتا ہے۔قطرہ میں دجلہ کے مصداق 'زور دابی بدھا' مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت تک کا خورشید نیمروزی اعلامیہ ہے۔ جسکی نیو کا پتھر ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی کلچر کی فکر عالیہ ہے جو کثرت پسند انسانیت (Pluralisti Humanism) کی امین ہے۔مستقبل میں اور مستقبل افروز مابعد جدید عہد ترجیحات کی تبدیلی کا عہد ہے۔ یہ اردو ادب میں ۱۹۷۰ء کی پیڑھی سے شروع ہوگیا ہے اور ارتقائی تبدیلیوں اور نئی نئی فکری اور جمالیاتی آمیزشوں کے باعث ۱۹۸۰ء سے اب تک مزید بلند آہنگ ہوتا جارہا ہے۔ یہ ہر نوعیت کی تقلید اور تحکم (Dictation) کی تہذیب کی بجائے تخلیق کی تہذیب کی آزادی کا نقیب ہے۔اس کی قدر شناسی اور حسن شناسی کا اول و آخر پیمانہ نئی حقیقی تخلیقیت اور نئی حقیقی اضافی عصریت ہے۔''

اس اقتباس میں ترقی پسندی، جدیدیت کی تکذیب کے ساتھ ساتھ زندگی کی اکبری اور اصغری ساخت، مابعد جدیدیت کا اقداری ترجیحی نظام، تخلیقاتی ادب، اس کا فکریاتی پہلو، قطرہ میں دجلہ دیکھنا، نئے عہد کی تخلیقیت، ساختیاتی کلچر کی فکریات، کثرت پسند انسانیت، اردو ادب میں ۷۰ء کے بعد کی ارتقائی تبدیلیاں، تقلید اور تحکم حسن شناسی کا پیمانہ، نئی حقیقی اضافی عصریت — یہ سارا کچھ بیک قلم لکھ دیا گیا ہے اس کے ایک ایک نکتے پر ایک ایک مضمون الگ الگ لکھا جا سکتا ہے لیکن نظام صدیقی شاید یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کا قاری ان کے ذہن کے ساتھ ساتھ چل رہا ہے اور وہ جو کچھ بھی لکھ رہے ہیں اس کی کلی تفہیم ہوتی جا رہی ہے۔ یہ قاری سے عمیق اور ہمہ گیر مطالعہ کا تقاضہ بھی ہے اور اسے ہر جہت سے ذی علم باور کرنے کا ایقان بھی لیکن صورت واقعہ یہ نہیں ہے۔ ان کے خیالات بہت سے ادغامی مرحلے سے گزرتے ہوئے پڑھنے والوں کے سروں سے بھی گزر جاتے ہیں اور نتیجے میں تفہیم کی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس سے مجھے ذاتی طور پر اس کا احساس ہے کہ نظام صدیقی کا یہ مضمون مابعد جدیدیت کے اکثر گوشوں پر محیط ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ نکتہ بہ نکتہ تمام موضوعات کو ایک سلسلے کے ساتھ مربوط طور پر پیش کیا جاتا تاکہ مابعد جدیدیت کے آفاق روشن ہو جاتے۔ محنتی پڑھنے والوں کے لئے یہ اب بھی ممکن ہے لیکن اس کے لئے اسے خاص تندہی اور صبر آزما امتحانات سے گزرنا ناگزیر ہوگا۔ بہرطور! اس میں ایک بحث فضیل جعفری کے کچھ بیانات کے سلسلے میں بھی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس پر ایک نگاہ ڈالی جائے۔ پہلے نظام صدیقی کی سطریں ملاحظہ ہوں:-

"تانیثی تنقید اور قاری اساس تنقید کے باوجود بھی ردتشکیل فی زمانہ غالب رجحان ہے۔ فضیل جعفری کی فرعونی رعونت اور حصار پسندی کو منہدم کرنے کے لئے یہ اطلاع دہی کافی ہے کہ ردتشکیل کی کم از کم پانچ مختلف شکلیں وجود پذیر ہو چکی ہیں۔ ان میں تین نمایاں تر ہیں۔ دائیں بازو کی ردتشکیل جس میں امریکی رسوخ بھی شامل ہو چکا ہے۔ اس کے نمائندہ جیفری ہارٹ مین، پول دمان، جے ہیلس ملر اور بار بر وغیرہ ہیں۔ اس کو اکثر ناقدین امریکی صارفیت اور امریکی سامراجیت سے جوڑتے ہیں۔ دوسرے بائیں بازو کی ردتشکیل ہے جو ادب کے تصور کو بھی اپنی

انتہاپسندی کے باعث تحلیل کردیتی ہے اور تیسری حقیقی ردتشکیل ہے یعنی ژاک دریدا کی ردتشکیل اس کے زیادہ تر نام لیوا یورپ میں ہیں۔ اس خاصان خاص ردتشکیل کو Deconstructive proper کہا جاتا ہے۔ اس خاصان خاص ردتشکیل کو امریکی ثقافت، صارفیت اور آج کی انسانیت کش صورت حال کے خلاف ''نئے معنی کی تلاش آزادی پسند باغیانہ فلسفہ'' قرار دیا جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے یہ سب باتیں صاف صاف لکھی ہیں۔ فضیل جعفری کی یہ جہالت اور لاعلمی ہے کہ ''ردتشکیل کوئی تھیوری نہیں، قرات کا صرف ایک طریقہ ہے'' (ص ۴۴) یہ عمداً اوپر سے اوڑھی ہوئی لاعلمی بعضے دوسروں کو بھی ہے۔ اس خاصان خاص ردتشکیل سے انگریزی کا سب سے بحث انگیز اور مقبول ناقد ٹیری ایگلٹن اور بہت سارے دوسرے ناقدین اور مفکرین مکالمہ کرتے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے ردتشکیل کے ریڈیکل امکانات کا ہمیشہ صدق دل سے اقرار کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ردتشکیل میں Spirit of Enquiry کا غالب عنصر ہے اور ہر وہ فلسفہ جو روح تجسس کا حامل ہے اس سے مارکسزم کو مدد مل سکتی ہے۔ فضیل جعفری کا یہ بیان بھی بے بنیاد ہے کہ تھیوری ساختیاتی فکر، مابعد ساختیاتی فکر اور ردتشکیل امریکی نژاد ہے یہ فرانسیسی اور یوروپی اذہان کا گراں قدر عطیہ ہے۔ ردتشکیل نے ادبی تھیوری میں جس طرح قاری کی بازآبادکاری کی ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے سیاسی اور سماجی معنویت کی راہ کھولنے کی غیر معمولی جسارت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ برطانوی تہذیبی مادیت (cultural Materilism) اور امریکی نوتواریخیت کا بھی بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ادبی فن پارہ کی تفہیم و تعبیر اس کے تہذیبی سیاق میں ہی ممکن ہے۔''

معذرت خواہ ہوں کہ ایک طویل اقتباس درج کرنا پڑا، لیکن اس کی ضرورت تھی۔ اس سلسلے میں مجھے نظام صدیقی کی مندرجہ ذیل باتوں سے کلی اتفاق ہے۔

(۱) ردتشکیل کم از کم مختلف شکلیں اختیار کرچکی ہے جن میں واقعتاً تین بہت نمایاں ہیں۔

(۲) یہ بھی صحیح ہے کہ فضیل جعفری کی یہ بات غلط محض ہے کہ ردتشکیل کوئی تھیوری نہیں

قرات کا صرف ایک طریقہ ہے۔ واضح ہونا چاہئے کہ قرات تھیوری کی ایک شق ہے، کل نہیں یعنی اس کی حیثیت ایک جزوکی ہے، بس ایک جزوکی، اس لئے نظام صدیقی کی یہ گرفت بالکل درست ہے۔ (۳) فضیل جعفری کے اس بیان میں فقط ایک حد صداقت ہے کہ تھیوری ساختیاتی فکر، مابعد جدید ساختیاتی فکر اور ردتشکیل امریکی نژاد ہے۔ کیونکہ فضیل جعفری یہ بھول جاتے ہیں تھیوری کے بہت سے بنیاد گزار فرانسیسی اور یورپی مفکر ہیں اور یورپ میں تھیوری پر کچھ زیادہ ہی وسیع طریقے پر کام ہوتا رہا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ فرانس کے بعد یورپ ہی اس فکر کی اساسی صورت پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہے اور آج تو اسے ایک عالمگیر فینو مینا کہہ سکتے ہیں۔ امریکہ میں تو یہ دریدا کے اثرات کے بعد پہنچی۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فضیل جعفری نے گہرائی سے مابعد جدیدیت کے اطراف کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ اگر وہ صحیح تناظر کو سمجھنا چاہتے تو کئی کتابیں ان کی مدد کر سکتی تھیں۔ لیکن شاید یہ کام کرنے کی انہیں فرصت نہیں ہے۔ میں نے جہاں تک فضیل جعفری کے متعلقہ خیالات کا مطالعہ کیا ہے، مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موصوف اپنے ذہنی تحفظات کے حدود میں ہیں جہاں غیر متعصبانہ مطالعہ ممکن نہیں اس لئے عمومی طور پر نظام صدیقی کے دلائل وزنی اور اہم معلوم ہوتے ہیں۔ اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی کے بیانات بھی حقائق پر مبنی نہیں اور یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس باب میں وہ جو کچھ بھی لکھ رہے ہیں اس کی عقبی زمین میں وہ افکار و آرا ہیں جن کی بنیاد جدیدیت ہے اور جن کے وہ سرخیل سمجھے جاتے ہیں۔ ان کی یہی مجبوری ہے جو انہیں مابعد جدیدیت کے اطراف کے مثبت پہلوؤں کی طرف دیکھنے میں مانع ہے۔ لہذا نظام صدیقی نے جن امور کی نشاندہی کی ہے وہ غلط نہیں معلوم ہوتے۔ موصوف کو اپنے بیان میں اتنی جارحیت اختیار کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ طنز و مزاح کے معقول نکات بھی اثر انداز ہو جاتے ہیں اور وہ اثرات قائم نہیں کرتے جو سنجیدگی سے دلائل کے ساتھ پیش کرنے میں ہوتے ہیں۔ نظام صدیقی کا یہ پورا مضمون اس لائق ہے کہ اسے بار بار پڑھا جائے، ہاں جہاں جہاں تکرار کی صورت ہے اس کو منہا کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

نظام صدیقی کا یہ دعویٰ ہے کہ فرانسیسی زبان بہ خوبی جانتے ہیں، لہذا وہ بہت سے لفظوں کو یا اصطلاحوں کو اپنے طور پر لکھتے ہیں۔ اور ان کے خیال میں وہی درست ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اردو میں رائج تلفظ کو بدلنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ مجھے اس

سے بھی بحث نہیں کہ واقعتاً فرانسیسی زبان میں اردو میں رائج مترادفات کس حد تک ان سے قریب ہیں۔

چند برس پہلے گوپی چند نارنگ نے ساہتیہ اکادمی سے ''آزادی کے بعد اردو شاعری'' اور'' آزادی کے بعد اردو فکشن'' کے موضوع پر دو اہم سمینار منعقد کرائے تھے۔ شاعری والی کتاب نارنگ صاحب نے شہزاد انجم سے مرتب کرائی ہے۔ (ادھر خود ان کی مرتبہ کتاب تنقید سمینار پر آئی ہے) شہزاد انجم نے تمام مضامین کو یکجا کر دیا ہے۔ اس طرح آزادی کے بعد اردو شاعری کے مزاج کے پیچ وخم سامنے آ گئے ہیں۔ اس کتاب میں ''اردو نظم اور ہمارا تہذیبی تشخص'' کے ذیلی عنوان سے نظام صدیقی کا مضمون بھی شامل ہے۔ یہ مضمون صرف آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ اس سے زیادہ مختصر مضمون نظام صدیقی نے لکھا ہی نہیں۔ اس میں بعض نئی نظموں کے توام سے بحث کی گئی ہے۔ اردو نظموں کے تجزیے سے مابعد جدید صورت حال کا اشتراک واضح کیا گیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

> ''وزیر آغا کی نظم کے فوق متنی مطالعہ سے منکشف ہوتا ہے کہ اس کی بالائی ساخت حسن تفکر کی حامل ہے اور قدرے کرب آلود ہے۔ جو دوسرے جنم (Rebirth) کا فطری نتیجہ ہے لیکن اسکے دوسرے حصہ کی داخلی ساخت ''لاتفکر'' کے بیکراں ماورائی تجربات، بے پایاں وجد و کیف، معنویاتی کثرت اور بنیادی وجودیاتی نشاط آگہی کا کاشف ہے۔ اور جسم ذہن و دل کے جادونگر کا مکمل ارتفاع کر کے روح اور روح آفاق کے چوتھے کھونٹ (Turiya) کی بابت گویا ہے۔ جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا۔''

محسوس کیا جا سکتا ہے کہ الفاظ کی بارش ہو رہی ہے۔ خیالات ایک دوسرے سے دست وگریباں نظر آتے ہیں، معنی اور تفہیم کی شکلیں مشکل ہو جاتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وزیر آغا کو سانپ نے کاٹا ہے جس کا زہر نظام صدیقی اپنے منتر سے نکال رہے ہیں۔

نظام صدیقی اپنے اسلوب اور خیالات پر قابو پالیں تو وہ بڑے سے بڑا ادبی کام سرانجام دے سکتے ہیں۔ ان کا مطالعہ وسیع ہے۔ پھر بھی انہوں نے جتنا کچھ لکھا ہے وہ ان کی ادبی قدر ومنزلت کے لئے ناکافی نہیں ہے اور مابعد جدیدیت کے متعلقات

کے ذیل کی بحثیں خاصی اہم بن کر ابھرتی ہیں۔

دیوندر اسر

دیویندر اسر اردو کے ایک ایسے ادیب ہیں جنہیں متفرق موضوعات پر صحافیانہ لکھنے کا بھی شوق ہے۔ وہ افسانہ نگاری بھی کرتے رہے ہیں۔ ہندی میں بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ نئی فکر سے انہیں دلچسپی ہے۔ لیکن اس کے محتویات پر وہ پوری طرح حاوی ہوں، اس میں بعض لوگوں کو کلام ہے۔ ہم ان کے ذاتی اور فکری تصورات کو قبول کریں یا نہ کریں لیکن وہ اثبات ونفی کے ساتھ اپنی دلیلیں پیش کردیتے ہیں۔ اکثر ادبی موضوعات پر ان کے خیالات متنازعہ بھی رہے ہیں۔ بہر حال مابعد جدیدیت پر لکھنے والوں میں وہ بھی شامل ہیں۔

دیویندر اسر نے اپنے مطالعے کے ایک مخصوص طریقے پر مابعد جدیدیت کو بھی سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نگارشات سے اتنا تو اندازہ ہو ہی جاتا ہے کہ وہ اس کے معتدبہ اطراف سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ متعلقہ تصورات سے جو آگے کی صورت ہو سکتی ہے اسے بھی پیش کرنے میں کوئی کشمکش محسوس نہیں کرتے۔ میرے خیال میں یہ اچھی بات ہے، ان کے یہاں بعض مخالفین کی طرح موضوع کو مضحکہ خیز انداز میں پیش کرنے کا جارحانہ طریقہ نہیں ملتا۔ چاہے وہ اسے ناپسند ہی کرتے ہوں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا علمی انداز اس بات پہ مائل کرتا ہے کہ ان کی فکر کو بھی سمجھنے کی کوشش کریں۔ انہوں نے مابعد جدیدیت پر جو کچھ بھی لکھا ہے اس کی ایک صورت ان کے ایک مضمون ''مابعد جدیدیت: مغرب اور مشرق میں مکالمہ'' ہے۔ یہ مضمون مابعد جدیدیت کے حدود اور اطراف پر بطریق احسن روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی نگاہوں میں مابعد جدیدیت کے احوال وکوائف اس طرح رہے ہیں کہ وہ ان کے دونوں رخ یعنی سود مند اور غیر سود مند کے آر پار دیکھ سکتے ہیں چنانچہ انہوں نے مابعد جدیدیت کے بہت سی طرفوں کو کھولتے ہوئے اس کی بعض شقوں پر سوالیہ نشان بھی لگائے ہیں۔ مثلاً یہ اقتباس بھی دیکھئے:۔

''اگر ہم غور کریں تو مابعد جدیدیت کی بیشتر خصوصیات ان ممالک میں

عمل پذیر ہیں۔ لامرکزیت، مقامیت، تفریقات، پاپولر کلچر، لوک ورثے کا احیا، عقل پرستی اور مابعد الطبیعات سے انحراف، ذیلی متبادل Subaltern کے مطالعات پر زور، مہابیانیہ اور ہر طرح کی اتھارٹی کا زوال، معنی کی کثرت، نسلی اور نسوانی رجحانات کی مقبولیت، ثقافتی کثرتیت باہمی کشمکش اور اشتراک کے عمل سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ لیکن برصغیر اور مشرق کے کئی دوسرے ممالک کے دانشوروں اور ادیبوں کے سامنے ایک بہت بڑا ڈائلیما ہے۔ جب اقدار، ایقانات، ورلڈ ویو، معاشی، معاشرتی اور سیاسی اداروں، ادب وفن اور شعریات میں تبدیلی سے ان کا سامنا ہوتا ہے تو ان کی حقیقت کی آگہی منتشر ہو کر کئی مختلف اور متنوع حقیقتوں میں بدل جاتی ہے۔ صداقت کا شعور مشکوک ہو جاتا ہے۔ وہ سوچتے ہیں کہ کیا یہ سب مایا جال ہے؟ مہابھارت کی جنگ محض چھایا ماتر تھی اور جیسا کہ صدی میں ژاک بودریلار کہتا ہے کہ خلیجی جنگ محض ایک واہمہ ہے، یہ ہوئی ہی نہیں ہے، کمپیوٹر سے لڑی گئی۔ مابعد جدیدیت صداقت اور حقیقت کو ایک مصنوعی عکس، شبیہ اور جبریا نشان میں بدل دینا چاہتی ہے۔ ایسی صورت حال سے کچھ لوگ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت ہندوستانی فلسفے کی اس فکر کے قریب ہے جس میں کچھ بھی حقیقت اور مستند نہیں۔ حقیقت کا جو تصور ہے اسے جادوئی حقیقت، متھ یا کمپیوٹری حرکی حقیقت (Visual Reality) کے ذریعہ ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ انسان عہد پارینہ اور سائبر اسپیس میں ایک ساتھ جینے پر مجبور ہے۔ مابعد جدیدیت اسے حال میں ماضی کی موجودگی کہتی ہے۔ ہر فرد اپنی حقیقت خود تشکیل کرتا ہے اور ہر حقیقت جزوی، غیر یقینی، عارضی اور ریزہ ریزہ ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا مابعد جدیدیت اور قبل از تاریخ کی حقیقت کی آگہی یکساں ہے؟ کیا مغرب اور مشرق کی شعوری حدیں منہدم ہو رہی ہیں۔ فکری سطح پر ایسا ہی احساس ہوتا ہے۔ لیکن سیاسی اور تہذیبی سطح پر تصادم کی صورت بنی ہوئی ہے۔ مابعد جدیدیت نے جدیدیت اور

نو آبادیاتی دور میں مقبول تاریخ کی خطی اور افقی روایات کو رد کر دیا ہے۔ مابعد جدیدیت نے مشرقیت کے نو آبادیاتی تصور اور جدیدیت کی آفاقیت کو رد کرتے ہوئے مشرق کی ثقافتوں کو مغرب مرکوز تاریخ نویسی سے آزاد کرنے کا اہم فریضہ سرانجام دیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی رو سے تاریخ میں نہ وحدت ہے اور نہ ہی اس کا عمل مسلسل اور بتدریج سلسلے وار ہے۔ اس رویے کا ایک اہم اثر یہ ہوا کہ ہندوستان میں دیسی واد پر بحث شروع ہوگئی۔ دیسی واد مغربی اصطلاح نیٹوازم کے مترادف ہے ان دونوں اصطلاحات کا الگ الگ تاریخی پس منظر ہے۔ نو آبادیاتی دور میں ''دوسرے'' سے مراد غیر مغربی تھا۔ پس غیر نو آبادیاتی دور میں اس سے مراد ''مغربی'' ہوگیا ہے۔ وہ اور ہم کا یہ پھیر بدل مابعد جدیدیت کے باعث ہی ممکن ہوا۔ مابعد جدیدیت نے DWEM(Dead Western European Male) کے نظریے کو تسلیم کرتے ہوئے WASP(Western Anglo Saxon Pritestent) کو رد کر دیا۔ اور واضح طور پر سیاہ فام (افریقی، امریکی) شادیانہ یورپ مرکوز اشرافیہ فکر کو رد کر کے نئے مراکز کی طرف توجہ مبذول کرائی اور نسلی، جنسی اور مقامی تفریقات کی اہمیت کو اجاگر کیا۔''

ان مباحث سے مابعد جدیدیت کے رخوں کا بھرپور اندازہ ہو جاتا ہے اور یہ بھی کہ دیویندر اسرا اسے خوش آمدید بھی کہہ رہے ہیں لیکن یہاں باتیں ختم نہیں ہوتیں۔ موصوف کا خیال ہے کہ یہ دور بڑا نازک ہے ایک طرف تو Globilisation کی وجہ سے ریاستوں کی حد بندیاں ٹوٹ رہی ہیں تو دوسری طرف مقامی نسلی خود مختاری کی تحریکیں اس کے بنیادی تصور پر سوالیہ نشان لگا رہی ہیں۔ موصوف کا کہنا ہے کہ ان ممالک کے دانشور جب مغرب کی تہذیبی اور معاشی یلغار کی مذمت کرتے ہیں تو ہندوستانی اور پاکستانی تہذیب کے نام پر کرتے ہیں۔ اور اپنے ملک کے اندر جو قومی تہذیب کا نعرہ بلند کیا جاتا ہے تو اسے بنیاد پرستی کہہ کر مطعون کرتے ہیں اور مغرب کی مابعد جدید اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں۔ اس دوطرفہ جنگ میں ثقافتی مسائل الجھتے چلے جاتے ہیں۔ اس طرح تہذیب اور روایت کے تحفظ کا مسئلہ دائیں بازو سے زیادہ بائیں

بازو کے لئے پریشان کن ہے لیکن دیویندر اسر اس بات کو فراموش کر دیتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کا سارا زور انسانیت کی بھلائی پر مضمر ہے۔ اور یہ بھلائی ایسے امکانات کا پتہ دیتی ہے جس میں این و آں کا فرق کم سے کم رہے۔ بنیاد پرستی کا ایک عیب یہ ہے کہ وہ صرف اپنی ہی باتوں کو افضل بناتی ہے اور ایک طرح کا تنازعہ کھڑا کرتی ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت ایسی بنیاد پرستی کو تسلیم نہیں کرتی بلکہ اس کے خلاف کھڑی نظر آتی ہے۔ نوآبادیاتی مسئلے میں بھی مشرق و مغرب کی بحث کچھ زیادہ دور تک نہیں لے جاتی۔ حکمرانی کے عمل میں جہاں محکوم کو غلام کا درجہ بنا کر ذلیل و خوار ہونا پڑتا ہے مابعد جدیدیت اس کے خلاف ہے۔ لامرکزیت کا مغز ہی یہی ہے کہ وہ چھوٹی چھوٹی سچائیوں کو تسلیم کرے اور کوئی بڑا حکم لگا کر تمام تر تصورات پر خط تنسیخ کھینچ کر انسانیت کو محض ایک بڑے دائرے میں اسیر کر دے۔ یہ یوٹوپیائی تصور نہیں ہے نہ مشرق و مغرب کا ایسا جھگڑا ہے جو مابعد جدیدیت کو زیر کرنے کے درپے ہے۔ انسانیت کے لئے جو قوانین بھی وضع کئے جاتے ہیں تو تسلط اور حکم کو جاری کرنے کے لئے نہ کہ عمومی بھلائی کے لئے۔ ایسے میں مابعد جدیدیت کا موقف بے حد کھلا ہوا ہے کہ وہ ہر ایسے تحکمانہ رویے کے خلاف ہے جو انسانیت کی بھلائی میں روڑے اٹکاتی ہے۔ لہذا دیویندر اسر کے شکوک اور تحفظات ان کے ذہنی الجھاوے ہیں۔ نتائج کا جزوی خوف انہیں ناحق پریشان کر رہا ہے۔ خیالات جب ابتدائی مرحلے میں ہوتے ہیں تو ایسے شکوک ابھرتے ہیں لیکن آہستہ آہستہ نکتہ بہ نکتہ ذہن و دماغ جذب و قبول کی منزل سے گزرتے ہوئے تضادات کو ضم کرنے کا باعث بنتی ہے۔ اور اس طرح ہر چیز اپنی روش پر آ جاتی ہے۔

ابوالکلام قاسمی

ابوالکلام قاسمی کی اہمیت مابعد جدیدیت اور اردو میں اس کی اطلاقی صورتوں پر تنقیدی نگاہ رکھنے والوں میں مسلم ہے۔ انہوں نے ساختیات پس ساختیات یا ردتشکیل کے سلسلے میں موضوعاتی مضامین تو قلمبند نہیں کئے ہیں لیکن مابعد جدید شعریات کے

اطلاقی پہلوؤں سے ان کی دلچسپی بہت واضح نظر آتی ہے۔ ان کے متعدد مضامین گواہ ہیں کہ ان کا رجحان مابعد جدیدیت کے اطلاقی رویے سے زیادہ رہا ہے اور یہ بات ازخود بہت نمایاں ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' میں ایک مضمون ''مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو'' واضح کرتا ہے کہ یہ جدید تر تنقیدی رویے کے ضابطوں کی جستجو میں لگے ہوئے ہیں۔ اس مضمون کے چند اقتباسات پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے:۔

(۱) ''مابعد جدید تصور ادب نے سب سے بڑا اور سب سے اہم سوال خارجی حقیقت یا واقعات، تجربات یا مشاہدات کے حقیقی روپ اور زبان کے ذریعے پیش ہونے والے روپ کے بارے میں اٹھایا ہے۔''

(۲) ''مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہو۔''

(۳) ''مابعد جدید ادب کا ایک امتیازی پہلو، ادب کی آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کے بجائے مقامی، تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی ہے۔''

(۴) ''مابعد جدیدیت میں قدیم قصے کہانیوں، داستانوں اور دیو مالا کی معنویت زیادہ بڑھ گئی ہے، کیوں کہ زندگی کا ہر ہر معنی معاشرے اور ثقافت سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ ادھر افریقہ میں سیاہ فام شاعری کا فروغ، ہندوستان میں دلت لٹریچر کی فراوانی اور بیشتر زبانوں میں نسائی ادبی رویوں پر اصرار اسی مابعد جدید صورت حال کی ترجمانی کرتا ہے۔''

(۵) ''مابعد جدیدیت جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نو آبادیاتی رویے سے انحراف کرتی ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور ثقافت کے حوالے سے ماضی کی طرف بھی ہوگی۔ اس لئے حوالہ خواہ تلمیح کا ہو، اپنی زمین سے وابستگی کا یا کہاوتوں اور دیو مالائی قصوں کا، ان سب کو ماضی کی بازیافت کا نام دینا ہی زیادہ مناسب ہوگا۔''

(۶) ادبی اظہار کے حدود اور لسانی طریق کار کی اس بدلی ہوئی صورت حال میں مابعد جدید تنقید کی تشکیل کا دروازہ یقیناً کھل گیا ہے۔ فکشن کے مطالعے میں مابعد جدید رویوں کا عمل دخل نسبتاً نمایاں ہے اور فکشن کا متفق بنانے کے نئے رویوں نے فنی سطح پر معتد بہ ذخیرہ کتابوں اور رسالوں کے صفحات میں فراہم کرنا شروع کر دیا ہے۔ اب

ضرورت اس بات کی ہے کہ ادبی متن کے بعد جدید اصولوں کو از سرنو مجتمع کیا جائے تاکہ پورے ادب کے مطالعے کی تفہیم کا نیا تناظر ایک جامع شعریات کی شکل میں مرتب ہو سکے۔''

ان اقتباسات سے قاسمی کے ان افکار سے تعارف ہو جاتا ہے جو لازماً مابعد جدید تصورات سے عبارت ہے اور مابعد جدید رویے میں حقیقت، واقعات، تجربات یا مشاہدات کی کیا صورت ہے، ان سب کا تعلق زبان سے کس طرح ہے، لسانی اظہار کی سطحیں کیا ہیں اور اس کی معنویت کیا کچھ ہے، ان امور پر سوالات اٹھائے گئے ہیں اور پھر آگے جا کر جوابات بھی مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ قاسمی کو بھی احساس ہے کہ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ جو متن سامنے ہے وہ کسی نہ کسی طرح پہلے سے کسی متن سے رشتہ رکھتا ہے۔ یہ بات متن کے ڈسکورس میں برابر کہی جاتی رہی ہے اور مشرق و مغرب کے کئی مفکرین اس پر زور دیتے آئے ہیں کہ کوئی بھی متن سابقہ متن کا حوالہ ہو سکتا ہے اس لئے کہ اس میں متعلقہ ثقافتی پہلوؤں کی عمل داری ہوتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ابوالکلام قاسمی جہاں ادب کی آفاقی قدروں پر نگاہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں وہاں اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ آفاقی قدر اور آفاقی اصول بہر طور مقامی، تہذیبی اور ثقافتی پہلوؤں کے مقابلے میں ترجیحی نہیں ہے لہذا وہ ان کی بازیافت کی بھی باتیں کرتے ہیں۔

ایسے مبحث سے یقیناً ایک طرف پرانے قصوں کی، جن میں داستانیں اور دیو مالائیں شامل ہیں، معنویت بڑھ گئی ہے۔ وہ اس بات میں افریقہ کی سیاہ فام شاعری اور ہندوستان کے دلت لٹریچر کی بھی گفتگو کرتے ہیں اور ان کی اہمیت کی بھی وضاحت کرتے ہیں۔

قاسمی نو آبادیاتی اور پس نو آبادیاتی رویوں پر بھی ایک نگاہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس مضمون میں ضمناً اس موضوع پر گفتگو کرنے کے بعد ایک الگ مقالہ سپرد قلم کرتے ہیں۔ بہر طور ان کا خیال ہے کہ مابعد جدید رویوں کے تحت ادبی اظہار کے حدود میں توسیع ہوگئی ہے اور بدلتے ہوئے حالات میں مابعد جدید تنقیدی رویے کی نئی تشکیل ہوئی ہے۔ وہ پورے ادب کے مطالعے اور نئی تفہیم کے تناظر کے باب میں ایک جامع شعریات کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ کام بہت حد تک

گوپی چند نارنگ نے اپنی متعلقہ کتابوں میں کر دیا ہے اور اگر کچھ کمی رہ گئی ہے تو وہ بھی آہستہ آہستہ پوری ہو رہی ہے۔ میں نے ابھی ذکر کیا کہ ابوالکلام قاسمی نو آبادیاتی فکر پر بھی ایک نگاہ رکھتے ہیں، چنانچہ ان کی اس جہت کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ وہ نو آبادیاتی فکر کو اردو کی ادبی و شعوری نظریہ سازی سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ان کا مضمون نو آبادیاتی فکر اور اردو کی ادبی و شعری نظریہ سازی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے مغربی استعماریت اور نو آبادیت کے حوالے سے بہت کچھ لکھا ہے اور بعض امور کو عملی سطح پر برتنے کی کوشش کی ہے۔

ابوالکلام قاسمی تانیثی ادب کی شناخت اور تعین قدر کے جویا نظر آتے ہیں چنانچہ ان کا ایک مضمون اسی موضوع پر ہے۔ انہوں نے اس میں بھی تانیثی ادب کے حوالے سے بعض اطلاقی صورتیں نمایاں کی ہیں اور کئی شاعرات کے حوالوں سے اپنی گفتگو کو موثر بنانے کی سعی کی ہے۔ اسی قبیل میں ان کا مضمون ''قرۃ العین حیدر اور نسائی حسیت کا نیا رجحان'' بھی رکھا جا سکتا ہے۔

غرض کہ ابوالکلام قاسمی مابعد جدیدیت کے ایسے موضوعات پر زیادہ زور دیتے آ رہے ہیں جن کے بارے میں ابھی تک بہت کم لکھا گیا ہے اور یہ ایک اہم بات ہے۔

عتیق اللہ

عتیق اللہ مابعد جدید تصورات کو عالمی پس منظر میں سمجھنے والوں میں ایک ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ وہ بیک وقت نظری مباحث بھی کرتے ہیں اور ان کی اطلاقی صورتیں بھی پیدا کرتے جاتے ہیں۔ حال میں موصوف کی ایک کتاب ''ترجیحات'' شائع ہوئی ہے۔ یہ ان کے مطبوعہ و غیر مطبوعہ مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس میں کم از کم تین مضامین براہ راست مابعد جدید رویہ سے متعلق ہیں۔ مثلاً ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، ''مابعد جدید تصور نقد: رد تشکیل'' اور ''متن اور قاری کی کشمکش''۔ بعض دوسرے مضامین میں بھی ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدید صورت حال کا کہیں ضمناً، کہیں تفصیلی ذکر ملتا ہے۔ لیکن جو مضامین خالصتاً نئی تھیوری کے ذیل میں آتے ہیں غایت تدلیلی ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ عتیق اللہ مابعد جدید صورت حال

سے نہ صرف آگاہ ہیں بلکہ اس کے اطراف پر ان کی گہری نظر ہے۔

سبھی جانتے ہیں کہ "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" گوپی چند نارنگ کی معروف کتاب ہے جس میں نئی تھیوری کے بنیادی اور اہم نکات کی توجیہ، تفصیل اور افادیت واضح کردی گئی۔ چونکہ میری اس کتاب میں نارنگ صاحب کا تفصیلی ذکر موجود ہے اس لئے میں ان کے مطالعات پر کچھ لکھ کر تکرار کی کیفیت پیدا کرنا نہیں چاہتا لیکن عتیق اللہ نے متعلقہ کتاب پر جہاں تشریحی اور توضیحی وضع اختیار کی ہے وہاں بعض نکتوں کے باب میں اپنے خیالات بھی پیش کردیئے ہیں۔ ضروری نہیں کہ ان کے خیالات سے اتفاق کیا جائے لیکن بوجوہ تنقیدی مضامین میں ایسی صورت نکلتی رہتی ہے۔ مجموعی طور پر عتیق اللہ کا مضمون سیر حاصل اور تشفی بخش ہے۔ وہ نارنگ صاحب کی کتاب پر آخری پیراگراف اس طرح قلمبند کرتے ہیں:۔

> "گوپی چند نارنگ نے چند بنیادی اور قطعی نئے سوالات اٹھائے ہیں، جن کے جوابات بھی انہوں نے ازخود یا متذکرہ نظریہ سازوں کے حوالے سے فراہم بھی کردیئے ہیں۔ ان میں سے بعض یقیناً تسلی بخش ہیں اور جنہیں تسلیم نہ کرنا محض ہٹ دھرمی ہوگی۔ بعض جوابات ایسے ہیں جو آسانی سے قابل قبول نہیں معلوم ہوتے اور جن سے نئے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اختلاف اور بحث ومباحثے کی بھی کافی گنجائش ہے۔ نارنگ ہم سب کے سامنے جواب دہ ہیں۔ انہوں نے تھیوری کی شکل میں بڑے خلوص اور انہماک کے ساتھ دعوی پیش کیا ہے اور یہ دعوی فکری بنیادوں پر استوار ہے اور اس کا جواب ان کی اسی تصنیف میں مضمر ہے۔ ان کا پورا پس منظر علمی، تحقیقی اور تنقیدی ہے۔ انہیں اپنے مطالعے اور سوچ کی بڑی خوبی، ضبط اور تکمیل Perfection کے ساتھ از سر نو مجتمع ومرتب کرنا آتا ہے۔ اسلوب کی پرستاری کے باوجود فلسفیانہ تجزیے کا انہیں گہرا شعور ہے۔ یہ دونوں چیزیں بیک وقت مشکل ہی سے کسی فرد واحد کی تقدیر بنتی ہیں۔

عتیق اللہ مابعد جدیدیت کے ایک رخ تانیثیت سے دلچسپی لیتے ہوئے اسے تاریخی پس منظر میں بھی دیکھتے ہیں اور حالیہ جو صورت ابھری ہے اس کا بھی احاطہ کرتے

ہیں اور بے حد علمی انداز میں۔ تانیثیت کے مغربی منظر نامے پر گفتگو کرتے ہوئے وہ اردو کی تانیثیت کی طرف رخ موڑ دیتے ہیں۔ اس سے ان کے مطالعے کی ژرف بینی واضح ہو جاتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے موضوع کو سیاق وسباق میں دیکھنے اور پرکھنے میں غایت احتیاط سے کام لیتے ہیں۔

شافع قدوائی

شافع قدوائی بھی مابعد جدیدیت کے بعض پہلوؤں پر مسلسل تنقیدی مضامین لکھنے والوں میں ہیں۔ ان کے متعدد مضامین مختلف رسالوں میں شائع ہوتے رہے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ شافع مابعد جدیدیت کی حدود امکانات سے کلی طور پر واقف ہیں اور اپنی واقفیت کو دوسروں تک ایک سلسلے سے پہنچانا بھی چاہتے ہیں۔ ان کا یہ رویہ اس لئے بھی مستحسن ہے کہ مابعد جدیدیت کے موضوعات پر ایسے لکھنے والوں کی اب بھی کمی ہے جو اس کے خدوخال سے واقعتاً آگاہی رکھتے ہوں اور اپنے خیالات واضح کرنا چاہتے ہوں۔ ورنہ عام طور پر سنی سنائی باتوں پر بھروسہ کر کے کچھ لوگ نقائص نکالنے پر کمربستہ نظر آتے ہیں تو کچھ سرسری مطالعے کی بنیاد پر اس کے حق میں کچھ کہنا چاہتے ہیں لیکن شافع قدوائی کی صف بالکل الگ ہے۔ یہ سب سے پہلے موضوعات کی بنت میں داخل ہوتے ہیں، ان کے کوائف کو سمجھتے ہیں، ضروری کتابوں سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں تبھی قلم اٹھاتے ہیں۔ ان کے مطالعے میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے کئی چیزیں میرے پیش نظر ہیں۔ میں صرف دو تین مضامین کے حوالے سے ان کے بارے میں کچھ اطلاعات بہم پہنچانا چاہتا ہوں۔

شافع قدوائی کا ایک مضمون ''مابعد جدید تنقید کے اطلاقی نمونے'' کے عنوان سے ہے۔ آٹھ صفحہ کا یہ مضمون مابعد جدید تنقید کی اس صورت حال سے واقف کراتا ہے جو اردو حوالے کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

موصوف کا خیال ہے اور حق بہ جانب ہے کہ کسی بھی زبان میں نئے تنقیدی محاورے کا چلن یا نظری Discourse ایک متنازعہ مسئلہ ہوتا ہے۔ چنانچہ یہی صورت اردو میں بھی ہے۔ انہوں نے اس کی وضاحت کی ہے کہ ایک طرف تو فی زمانہ اردو میں

مابعد جدید صورت حال کی مظہر تخلیقی تحریریں سامنے آرہی ہیں تو کچھ پس ساختیاتی تصور کے تحت ۔ پھر وہ یہ کہتے ہیں کہ بعض مابعد جدید تنقیدی رویوں کو ادب کی تفہیم کے لئے گمراہ کن قرار دیا جارہا ہے اور نظری مباحث کی افادیت پر سوالیہ نشان کرنے کے بعد اطلاقی نمونوں کو سطحی ، سرسری اور متن کی تفہیم کے عمل میں غیر معاون کہا جارہا ہے۔ لیکن اس باب میں موصوف کا خیال یہ ہے کہ ایسی تحریریں وزن و وقار نہیں رکھتیں اور اپنے آپ میں گمراہ کن ہیں۔ پھر وہ اپنے موقف کی وضاحت کے لئے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کا بطور خاص ذکر کرتے ہیں اور اس کتاب میں جو مباحث آئے ہیں ان کی بنیاد پر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نارنگ کا نام نہ صرف اہم ہے بلکہ یہ ایسی کتاب ہے جو مابعد جدیدیت کے بہت سارے مظاہر کو کلی طور پر واضح کر دیتی ہے، اتنا ہی نہیں وہ پروفیسر موصوف کے کئی اہم ایسے مضامین کی طرف اشارہ کرتے ہیں جن کی حیثیت عملی یا اطلاقی تنقید کی ہے خصوصاً ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں''۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ نارنگ کے علاوہ وزیر آغا، نظام صدیقی، فہیم اعظمی اور بعض دیگر حضرات نے بھی ساختیاتی تنقیدی تصورات کو متعارف کرانے میں اہم رول انجام دیا ہے۔ وہ اسی مضمون میں متن اور بین المتونیت کی بھی باتیں اٹھاتے ہیں۔ گویا اس مضمون میں کئی اطلاقی نمونوں کی وضاحت کی گئی ہے اور بعض جدید نقادوں کے Postmodern رویوں کو سمجھنے کی کوشش بھی۔ اسی طرح ان کا ایک مضمون ''مابعد جدید غزل: نئی بوطیقا کی جستجو'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں بھی اکثر پرانے شعرا کے اشعار سامنے رکھ کر شعریات کی باتیں درج کی گئی ہیں۔ ان کا طریق کار کیا ہے؟ اس سلسلے میں صرف ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:-

> ''ثقافتی حوالوں پر اصرار مابعد جدید شعرا کا امتیازی وصف ہے۔ ان کا ڈکشن علاقائی بولیوں ، عوامی محاوروں اور لوک روایت سے تشکیل پاتا ہے۔ لوک ادب اور متھ کی طرف مراجعت انہیں جدید شعرا سے یکسر مختلف صف میں کھڑا کرتی ہے۔ غزل میں عنبر بہرائچی اور نظم میں صلاح الدین پرویز کی شاعری کو اس دعوی کے ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان شعرا نے جدید شاعری کے اس تصور پر بھی کاری ضرب لگائی ہے کہ عوامی اور مقبول ادب کم تر درجے کا ہے۔ عنبر بہرائچی نے ثقافت کے

عالمی تناظر کے مقابلے میں مقامی تہذیبی تشخص پر اصرار کیا ہے۔''

شافع قدوائی کا ایک مضمون ''بیسویں صدی میں اردو تنقید: ہندوستانی تناظر'' خاصا اہم ہے۔ یہ مضمون گوپی چند نارنگ کی کتاب ''بیسویں صدی میں اردو ادب'' میں شریک اشاعت ہے۔ اس میں موصوف نے حالی تا حال جو تنقیدی روش رہی ہے اس پر گراں قدر روشنی ڈالی ہے ہر چند کہ یہ مضمون ہے لیکن اس کی حیثیت ایک Seminal تنقیدی رویے کی ہے جس میں ایک طرف بیسویں صدی میں تنقید کے ارتقائی سفر کا جائزہ لیا گیا ہے تو دوسری طرف جدید ترین صورت حال یعنی مابعد جدید تنقید پر کھل کر بحث کی گئی ہے۔ اس باب میں گوپی چند نارنگ کی خدمات کا بڑی باریک بینی سے جائزہ لیا گیا ہے۔ نارنگ نے جس طرح اقبال، انیس اور میر نیز شہریار، ساقی فاروقی، بانی اور افتخار عارف کا مطالعہ کیا ہے اس پر خصوصی روشنی ڈالی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی وقیع کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں'' وغیرہ کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ دوسری باتوں کے علاوہ نارنگ نے جس طرح منٹو، بلونت سنگھ اور گلزار کی کہانیوں کو نئی مابعد جدید تنقیدی فضا سے ہمکنار کیا ہے اسکی بھی نشاندہی کی ہے۔ اس مضمون میں شافع قدوائی نے راقم الحروف کے مابعد جدید تنقیدی رویے کی نشاندہی کی ہے۔ نیز نظام صدیقی، قاضی افضال حسین، حامدی کاشمیری، ابوالکلام قاسمی اور عتیق اللہ کی مابعد جدید تنقیدی روش پر ایک نگاہ ڈالی ہے۔ انہوں نے معاصر تنقیدی منظر نامے کے حوالے سے مغنی تبسم کی مساعی کا بھی جائزہ لیا ہے۔ بہر طور! ان کا جائزہ اس لائق ہے کہ اس کی طرف توجہ کی جائے اس لئے کہ اس میں بیسویں صدی کی اردو تنقید کا ایک واضح منظر نامہ سامنے آتا ہے۔

ضمیر علی بدایونی

ضمیر علی بدایونی بھی پاکستان میں وزیر آغا کے علاوہ مابعد جدیدیت کے امکانات سے بحث کرتے رہے ہیں۔ ان کی کارکردگی خصوصی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے متعدد مضامین رسالوں میں چھپتے رہے ہیں۔ جن کا تعلق مابعد جدیدیت کے افکار سے ہے۔ ۱۹۹۹ء میں کراچی سے ان کی ایک کتاب ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت''

شائع ہوئی۔ اس کتاب کے چار حصے ہیں۔ پہلے حصے میں اردو ادب اور نئی تحریکیں کے تحت بعض مضامین ہیں۔ دوسرا حصہ وجودیت اور جدیدیت کے مباحث پر مبنی ہے۔ تیسرا اور چوتھا حصہ مابعد جدیدیت کے افکار و آرا سے متعلق ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات کے ذیل میں موصوف نے سائیر کے لسانی افکار، لیوی اسٹراس کے بنیادی افکار، سائیر، فرائڈ، لاکاں کی دریافت، مظہری ساختیات، مظہری تنقید ردتشکیل کے آئینے میں، پروفیسر دریدا ادب مرکزیت کے جال میں، ژاک دریدا اپنے روایتی ملبوس میں، ساختیاتی فکر کا عروج و زوال، پس ساختیات پر ہائیڈیگر کے اثرات اور مابعد جدیدیت کے فرانسیسی افکار اور نیز جدیدیت اور مابعد جدیدیت ہیں۔ اس لحاظ سے یہ کتاب اہم ہے۔ یہ نہ صرف نئی تحریکوں سے بحث کرتی ہے بلکہ وجودیت اور جدیدیت سے گزرتے ہوئے ساختیات پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کو اپنے حدود میں لے لیتی ہے۔ جہاں تک ساختیات اور پس ساختیات کا سوال ہے موصوف نے جہاں سائیر کے لسانی افکار کی تفہیم کی کوشش کی ہے وہاں لیوی اسٹراس کے بنیادی افکار کو بھی ذہن میں رکھا ہے۔ پھر لاکاں نے جس طرح سائیر اور فرائڈ کو اپنے نفسیاتی مطالعے میں رکھا تھا اس کی بازگشت بھی اس میں موجود ہے۔ دریدا پر دونوں ہی مضامین اہم سمجھے جاسکتے ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ کم از کم اس کے چار مضامین دریدا اور اس کے خیالات کا پس منظر رکھتے ہیں۔ پھر انہوں نے مابعد جدیدیت کی فرانسیسی روایت پر الگ سے گفتگو کی ہے اور اس کے بعد جدیدیت کے فرق کی وضاحت کی ہے۔ اپنی بحثوں میں وہ کہیں کہیں اصطلاحوں کی وضاحت سے پہلے ان کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے پہلے سے وہ لوگوں کے ذہن ودماغ میں ہوں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک عام قاری کو ایسے اصطلاحات کی خبر نہیں ہے، پریشان ہوسکتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ انہوں نے بعض مباحث میں اردو کی مثالیں کثرت سے دی ہیں۔ فارسی اشعار کا سہارا لیا ہے، اردو میں نظموں کی مثالیں پیش کی ہیں۔ ان تمام باتوں سے ان کے مباحث قابل مطالعہ بن جاتے ہیں۔ شاید یہ بات ان کے ذہن میں رہی ہو کہ ایسے تمام مباحث کا جو نئے ہیں انہیں اپنی زمین حاصل ہوسکے اور اس کوشش میں وہ اپنی روایت تک پہنچنے کی سعی کرتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ کوشش ہر لحاظ سے مستحسن ہے یہ اور بات ہے کہ ان کے بعض افکار و آرا اور فیصلے سے اختلاف کیا جاسکتا

ہے۔ لیکن ایسی صورت میں بھی ان کے بیانات وزنی ہی رہتے ہیں کہ ان سے بحث کی راہیں نکلتی ہیں۔ ان کا جو تنقیدی طریق کار ہے اس کی وضاحت کے لئے ایک مثال ملاحظہ ہو:-

''فرانسیسی ماہر نفسیات اور ساختیاتی مفکر ژاک لاکاں عام طور پر فرانسیسی فرائیڈ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس کی فکر کا ایک سرا نفسیات اور دوسرا ساختیات اور ادبی تنقید سے جڑا رہا ہے۔ لاکاں نے ایڈ گرایلن پو کی مشہور کہانی ''چرایا ہوا خط'' کی ساختیاتی قرات کی ہے۔ جو بعض تحفظات کے باوجود لاکاں کی بصیرت اور معنی آفرینی کی ایک قابل قدر اور وقیع دستاویز ہے۔ لاشعور کے تصور کو نئی حقیقتوں سے آشنا کر کے لاکاں نے تاریخ ادب اور نفسیات میں ایک ایسا کارنامہ انجام دیا ہے جو دائمی قدر و قیمت کا حامل ہے اسی لئے لاکاں کو موجودہ دور کے نمائندہ مفکروں میں شامل کیا جاتا ہے۔ اس نے اپنے عہد کی نمائندگی بھی کی ہے اور اس پر تنقید بھی اور اس طرح ساختیات اور پس ساختیات کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ بھی کیا ہے۔ اس کی تحریریں ملک، قوم اور زبان کی سرحدیں عبور کرتی ہوئی نظر آتی ہیں اور اس آفاقی آہنگ کا حصہ بن رہی ہیں جسے ہم جدید انسان کا نغمہ آزادی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس نے ادب، نفسیات، لسانیات اور فلسفہ تنقید کو ایک نیا آب و رنگ عطا کیا جسے ساختیاتی تحلیل نفسی (Structural Psycho Analysis) کا مکتبہ قرار دیا گیا ہے۔

بعض لوگوں کے ذہنوں میں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ تحلیل نفسی اور ساختیات موضوع اور فکر کے اعتبار سے دو مختلف دائرے ہیں، ان کا ملاپ کیوں کر ممکن ہے؟ اس مسئلے کی وضاحت کے لئے میں صرف گوئٹے کا ایک قول پیش کرنے پر اکتفا کروں گا:

All things weave themselves into a whole (Goethe)

غالب نے یہی صداقت منکشف کی ہے لیکن انداز جدا ہے:

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

لاکاں سب سے زیادہ جس مفکر سے متاثر نظر آتا ہے وہ ماہر لسانیات سائیر ہے، جسے بجا طور پر ساختیاتی فکر کا اولین سرچشمہ خیال کیا جاتا ہے۔ لاکاں سائیر کے لسانی افکار سے عام طور پر اور لسانی نشان سے خاص طور پر متاثر نظر آتا ہے۔ جس کی تقسیم اس نے دال و مدلول کی لسانی اصطلاحوں میں کی ہے۔"

اس اقتباس پر ایک نگاہ ڈالئے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ ایڈگر ایلن پو نے کوئی کہانی ''چرایا ہوا خط'' بھی قلمبند کی ہے۔ جس کی لاکاں نے اپنے طور پر قرات کی ہے۔ پتہ نہیں چلتا کہ آخر یہ چرایا ہوا خط کا انگریزی نام کیا ہے تو دراصل یہ پو کی کہانی Purloined letter ہے۔ یہ ایڈگر ایلن پو نے ۱۸۴۵ء میں شائع کیا تھا اور اس کے متون فرانسیسی رسالہ "Ecrits" میں شائع ہوئے تھے۔ انگریزی میں پہلے پہل اس کا بہت مختصر ترجمہ سامنے آیا۔ لاکاں نے اس کے جائزے میں یہ احساس دلایا تھا کہ کس طرح تفصیلات کی عدم موجودگی یا آگہی کے باوجود محض متن کی بنیاد پر اس کا نفسیاتی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں تفصیل کی ضرورت تھی لیکن ضمیر علی بدایونی اس کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ ایسی صورت دوسری جگہوں پر بھی دیکھی جا سکتی ہے جہاں وضاحت کی ضرورت ہے وہاں بے حد اختصار ہے اور جہاں اختصار ہے وہاں تفصیل ملتی ہے۔

بہر طور! ضمیر علی بدایونی کا مابعد جدیدیت پر جو بھی کام ہے وہ بہت ہی اہم اور محترم ہے۔ اس کا اندازہ اس کتاب سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

شکیل الرحمٰن

شکیل الرحمٰن اور جمالیات ہم معنی الفاظ ہو گئے ہیں۔ موصوف نے ایک سلسلے سے متعدد مضامین اور کتابیں قلمبند کی ہیں، جن کا جائزہ لینا ہنوز باقی ہے۔ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ نقادانِ ادب اب تک بھرپور طریقے سے ان کی کتابوں کی طرف توجہ نہیں

کر سکے۔ مجھے یاد آتا ہے کہ ایک زمانہ پہلے جب غالب کی جمالیات شائع ہوئی تھی تو میں نے اسے ایک منفرد کتاب کی حیثیت سے جاننے اور پہچاننے کی کوشش کی تھی۔ وقت بہت گزر چکا ہے لیکن میں اپنی رائے پر اب بھی قائم ہوں کہ غالب کے سلسلے کی وہ کتاب انتہائی منفرد اور غالبیات میں اضافہ کا باعث ہے۔

دراصل شکیل الرحمٰن اپنے کلچر سے حد درجہ وابستہ رہے ہیں۔ ان کی نگاہوں میں اردو کے علاوہ عربی اور فارسی کی ادبی روایتیں بھی رہی ہیں۔ پھر اردو جس طرح فکری لحاظ سے متعلقہ زبانوں سے استفادہ کرتی رہی ہے اس کی بھی ان کو خبر ہے۔ لہذا وہ غالب سے رومی تک کی جمالیات کا جائزہ لیتے وقت ہند ایرانی کلچر کی تحلیل و تعبیر کرتے نظر آتے ہیں، جو دوسروں کی نگاہوں سے اوجھل ہے۔ کوئی بھی جمالیات کی کتاب صرف مغربی مفکرین کے استھیٹک تصور کے پس منظر میں گہرائی اور گیرائی سے نہیں لکھی جا سکتی۔ ہر زبان اور اس کی تشکیلات کا اپنا پس منظر، اپنی عقبی زمین اور اپنی ثقافت ہوتی ہے۔ فکر کی لہریں انہیں چیزوں کے گرد گھومتی ہیں۔ شکیل الرحمٰن جمالیات پر کچھ بھی لکھتے ہیں تو وہ اس دائرے کے اندر ہوتے ہیں۔ لہذا ان کے یہاں تنقید کی کتابوں میں بھی اس کلچر کی بازیافت ملتی ہے جسے ہم اپنی کم علمی یا نام نہاد دانشوری کی وجہ سے نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ اس کتاب میں زیادہ تفصیل کا موقع نہیں لیکن میں رومی کی جمالیات کے حوالے ہی سے صرف ایک اقتباس درج کر رہا ہوں جس سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی تاریخ اور ثقافت اور عقیدے کی کون سی بنیادیں پیش نظر رکھتے ہیں۔ اقتباس قدرے طویل ہے لیکن قابل مطالعہ ہے:-

> ''رقص کرتے ہوئے حسین ابن منصور الحاج سوئے دار جا رہے تھے،
> انہیں 'انا الحق' کہنے کی سزا ملنے والی تھی۔
> جو لوگ وہاں کھڑے تھے وہ ان پر پتھر پھینک رہے تھے۔
> منصور لہولہان تھے، لہو کا پیکر بن گئے۔
> 'انا الحق' کی آواز ان کے رقص کا آہنگ۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب تھے، لہو کے چھینٹے اس آواز کے ساتھ ادھر ادھر بڑی تیزی سے پڑ رہے تھے۔ 'انا الحق'، 'انا الحق' وہ ہنستے جا رہے تھے۔
> انہیں لوگوں کے درمیان جو وہاں کھڑے پتھر پھینک رہے تھے، ایک شخص

تھا جو منصور کو بخوبی جانتا تھا اور یہ بھی جانتا تھا کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں، سوئے دار جاتے ہوئے وہ رقص کیوں کر رہے ہیں اور یہ بھی جانتا تھا کہ 'انا الحق' کی آواز کیوں گونج رہی ہے۔ وہ جانتا تھا کہ منصور بے قصور ہیں۔ حسین ابن منصور الحاج وہاں ہیں کہاں، وہاں تو صرف اللہ کی آواز ہے۔ منصور کا رقص تو اس آواز کا مترنم تحرک ہے، اس آواز سے جو سرمستی پیدا ہوتی ہے اس کا متحرک نقش ہے۔

وہ شخص جوان لوگوں کے درمیان کھڑا تھا۔ جو پتھر پھینک رہے تھے، آگے بڑھا اور اس نے آہستہ سے ایک خوبصورت پھول منصور کی جانب پھینک دیا اور گم ہو گیا، لوگوں کے درمیان۔ خوف زدہ تھا کوئی دیکھ نہ لے پتھروں کی بارش میں خوبصورت پھول کس نے پھینکا ہے۔

حسین ابن منصور الحاج جو سنگ باری کے درمیان لہولہان تھے۔

جو رقص کرتے ہوئے اپنی زندگی کا سب سے خوبصورت جشن منا رہے تھے۔

جو مسلسل ہنس رہے تھے، ہنستے جا رہے تھے۔

اچانک خاموش ہو گئے۔

اور پھر ان کی آنکھوں سے آنسو کے قطرے ٹپکنے لگے۔

پاس کھڑے ایک شخص نے دریافت کیا ''ابھی تو آپ ہنس رہے تھے، لہولہان ہونے کے باوجود آپ کا رقص جاری تھا، آپ کی آواز گونج رہی تھی، یہ اچانک کیا ہوا، رونے کیوں لگے؟''

کسی شخص کے پھول پھینکنے کے بعد ہی آپ اچانک رونے لگے کیوں؟

منصور نے جواب دیا۔

''جس شخص نے پھول پھینکا ہے جانتا ہے میں بے قصور ہوں لیکن اس میں اتنا حوصلہ نہیں کہ وہ ان تمام لوگوں کے سامنے، جو مجھ پر پتھر پھینک رہے ہیں، کہہ سکے منصور بے قصور ہے، جو لوگ پتھر پھینک رہے ہیں وہ بے خبر ہیں، میں ان کے لئے دعا کر رہا ہوں، اللہ سے کہہ رہا ہوں انہیں معاف کر دے، یہ بے خبر ہیں۔ حقیقت نہیں جانتے، معصوم ہیں۔ سب

لوگ جو مجھ پر اس طرح مسلسل پتھر پھینک کر لہولہان کئے جا رہے ہیں، تمہیں بتاؤ اس شخص کے لئے اللہ سے کیا کہوں، وہ جانتا ہے کہ میں بے قصور ہوں۔ جس شخص میں یہ حوصلہ نہ تھا کہ کہہ سکے منصور بے قصور ہے، اس شخص کے لئے اللہ سے کیا مانگوں؟ میری آنکھوں سے جو یہ آنسو ٹپک رہے ہیں وہ اسی لئے کہ ایک پھول پھینک کر یہ تو بتا گیا کہ میں بے قصور ہوں لیکن یہ حوصلہ پیدا نہ کر سکا نہ لوگوں سے کہہ سکے منصور بے قصور ہے۔''

مولانا رومی نے کہا۔ بہادر اپنے لہو میں رقص کرتے ہیں
رقص اندر خون مرداں کنند

مطرباں شاں از دروں دف می زنند — بحر ہا در شور شاں کف می کنند
تو نہ بینی بر گہا بر شاخہا — کف زناں رقصاں زتحریک صبا
تو نہ بینی لیک بہر گوش شاں — بر گہا شاخ شد کف زن عیاں
تو نہ بینی بر گہا اکف زدن — گوش دل باید نہ ایں گوش بدن''

فہیم اعظمی

فہیم اعظمی بھی مابعد جدیدیت ڈسکورس کو آگے بڑھانے اور تقویت دینے والوں میں ایک ہیں۔ جن کا رسالہ ''صریر'' مستقلاً متعلقہ موضوعات پر بحث و مباحثے کی فضا قائم کرتا رہا ہے۔ موصوف خود بھی گاہے گاہے مابعد جدیدیت سے متعلق موضوعات پر تفہیمی اور تنقیدی مضامین قلمبند کرتے رہے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نئے موضوعات میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور ادبی لحاظ سے دنیا میں کیا کچھ ہوتا رہا ہے اس سے ہمہ وقت واقف رہنے اور واقف کرانے میں مستعد معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ بیرونی ممالک خصوصاً یورپ اور امریکہ میں صنعتی اور معاشرتی ترقیاں تیزی سے ہو رہی ہیں ذرائع ابلاغ کا موثر رول سامنے آ رہا ہے۔ اور اس باب میں نئی تھیوری بھی وضع ہو چکی ہے۔ ایک نئے Global Village کے حوالے سے عالمی رشتے ایک کڑی میں بندھتے چلے جا رہے ہیں۔ لیکن ایسی تمام باتوں کے باوجود ان کا خیال ہے کہ ایسے

منظر نامے آمنے سامنے ہیں لیکن ہم تو اپنی ہی ثقافت میں خوشگوار زندگی بسر کر سکتے ہیں لہذا ہندوستان کی جو مابعد جدیدیت ہو سکتی ہے وہ مغرب سے مختلف ہوگی یہ اور بات ہے کہ افکار و آرا میں مغرب سے استفادہ کا عمل جاری رہ سکتا ہے۔ بہت سی باتیں ہمارے لئے مفید ہو سکتی ہیں جو مابعد جدیدیت کے حوالے ہی سے سمجھی اور سمجھائی جا سکتی ہیں۔ موصوف مغربی افکار کو یکسر رد نہیں کرتے لیکن اپنی ثقافتی حوالے سے سارے افکار کو ترمیم کے ساتھ ضم کرنا چاہتے ہیں۔ انہوں نے قرآن کے حوالے سے نظریہ افتراق پر بھی گفتگو کی ہے لیکن اس گفتگو میں خود ان کے قول کے مطابق روشنی مغرب ہی سے ملی ہے وہ اردو ادب کی جدت پسندی سے آگاہ ہیں لیکن مغرب میں جس طرح لسانی تھیوری ارتقائی منزلیں طئے کر رہی ہیں اسے Undermine نہیں کرنا چاہتے۔ وہ بعض حوالوں سے یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اردو میں بھی بعض خیالات پہلے سے موجود معلوم ہوتے ہیں لیکن اس منطقیت اور تھیوری کے حوالے سے نہیں جو آج اہم تر ہے وہ ڈاکٹر سلیم اختر کی کتاب ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' کا ایک حوالہ درج کرتے ہیں اور پھر اپنے خیالات کی وضاحت کرتے ہیں۔ یہ دونوں صورتیں آپ بھی دیکھیں:۔

(۱) ''تاریخی لحاظ سے دیکھیں تو غلامی کی نصف صدی نے انگریز کو ناقابل تسخیر قوت کے روپ میں پیش کر دیا تھا مگر سیاسی بیداری کو بھی لہروں کی صورت میں دیکھا جا سکتا تھا۔ ادھر سرسید تحریک کے اثرات بھی کسی حد تک برقرار تھے بلکہ موضوعاتی تنوع کے باوجود مولوی عبدالحق کے مانند بعض حضرات تو سرسید تحریک کا تتمہ ہی معلوم ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ سیاست کی طرح ادب میں بھی انقلاب کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا تھا چنانچہ عظمت اللہ خاں غزل کی مخالفت کرتے ہیں، پریم چند اپنے سماجی اور طبقاتی تصور کی بنا پر ترقی پسند تحریک کے لئے ہراول دستے کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں تو حسرت سرخ انقلاب کے داعی کی حیثیت سے شہرت پاتے ہیں۔ شرر ناول نگار تھے مگر سب سے پہلے نظم ''مجرا'' (Blank Verse) لکھنے والے بھی وہی تھے۔ بحیثیت مجموعی یہ نئے خیالات اور تجربات کا دور تھا اور آج یہ اتنے باغی یا انقلابی معلوم نہیں ہوتے لیکن اتنا تو یقینی ہے کہ انہوں نے ترقی پسندی

کے ثمرات اور ادب میں انقلاب پسندی کی فصل کے لئے بیج اور کھاد کا کام کیا ہے۔

(۲) ''اس بحث کا مطلب یہ تھا کہ Diachronic طریقے سے یہ بتایا جا سکے کہ اردو ادب میں جدیدیت کلونل اور پوسٹ کلونل دور میں شروع ہوئی اور پنپتی رہی یہاں تک کہ اس کے اور مغرب کے فکر و فلسفہ کے درمیان فاصلہ کم سے کم ہوتا گیا اور ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء تک کی جدید اردو شاعری اور جدید فکشن اور ڈرامے کا مطالعہ کریں تو یہ انگریزی کے خصوصاً امریکہ کے جدید تر ادب سے مختلف نہیں تھا۔ ہاں اس کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کا دور بھی چلتا رہا اور اگر روس کے پوسٹ اسٹالن اور پوسٹ لونا شارسکی اُدب کا مطالعہ کیا جائے تو ترقی پسندی کی تحریک جدیدیت کے بہت قریب آ چکی تھی۔ اس کے بہت سے اصول وہی تھے جو جدیدیت کی تحریک کے تھے۔ ان جمالیات کو مقصدیت کی بھینٹ نہیں چڑھایا جاتا تھا۔''

ان مباحث سے فہیم اعظمی کے مابعد جدید رویے پر ان کی نگاہ کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ بھی کہ وہ کس طرح ایسے امور کو مابعد جدیدیت کی تھیوری کی تفہیم کے باب میں گوپی چند نارنگ کی خدمات کا اعتراف کرتے ہیں اور اس کا احساس دلاتے ہیں کہ نارنگ کا یہ خیال درست ہے کہ مابعد جدیدیت کے منظرنامے کو کسی خاص ادبی نظریے سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا۔ ویسے وہ اس بات کا شدید احساس رکھتے ہیں معاشرتی کلچرل تبدیلیاں ہماری حسیات کو اور ہماری شاعری کو نیز فکشن کے موضوعات کو بدل سکتی ہیں۔ وہ اس بات کا شدت سے احساس رکھتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کے دور میں ساختیات میں لسانی نظام کو معاشرتی عمل بنا کر ہماری تخلیقات کو سیمیوٹیکس کے تابع کر دیا ہے۔ اس طرح کہ فرد یا ذات کی پہلی سی اہمیت نہیں رہی ہے۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی نے راقم الحروف کے ایک مضمون کے کچھ اقتباسات ''صریر'' کراچی میں بحث کے لئے شائع کئے تھے۔ (دیکھئے ''صریر'' کراچی ماہ) مجھے معلوم نہیں کہ اس بحث پر کیا کچھ شائع ہوتا رہا ہے اس لئے کہ بعد کے پرچے ابھی مجھے ملے نہیں۔ بہرطور! یہ ایک ضمنی بات ہے عرض یہ کرنا تھا کہ فہیم اعظمی ہندو پاک کے جدید ترین ادبی منظرنامے پر نہ صرف نگاہ رکھتے ہیں بلکہ

ایک مدیر اور نقاد کے رول میں اپنے فریضے کو بطور احسن انجام دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں اس لحاظ سے مابعد جدید نقادوں میں ان کی ایک خاص جگہ ہے۔

قمر جلیل

قمر جلیل بھی مابعد جدیدیت سے شغف رکھنے والوں میں ایک ہیں۔ جنہوں نے متعلقہ حوالے سے بعض مغربی مفکرین کے افکار کی تفہیم میں دلچسپی لی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ۱۹۷۰ء میں لندن میں مابعد جدید رویے کا اظہار ہونے لگا تھا اور یہ اظہار مغربی جدیدیت کے تصورات کے خلاف سامنے آیا تھا۔ ان کے خیالات کی جو رہنمائی کرنے والی جو کتاب ہے وہ جاتھن رابن کی ''سوفٹ سیٹی'' رہی ہے۔ بہر طور! ان کا خیال ہے کہ جدید افکار Postmodernism تک کس طرح پہنچے ہیں اس کی تلاش کرنی چاہئے۔ اس ضمن میں وہ سائیر کے لسانی طریق کار کا جائزہ لیتے ہیں اور وہی سب باتیں سامنے لاتے ہیں جن کا اظہار مختلف طریقے سے ہوتا رہا ہے لہذا دال اور مدلول یعنی معنی نما اور معنی کا تصور، ساجی نظام، بائنری اپوزیشن، لسانی نشانات وغیرہ کی بحثیں سامنے آئی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ دریدا کے تصورات سے بھی بحث کرتے ہیں اور اس کی بعض اصطلاحوں کا ذکر اس کی کتابوں کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ سائیر اور دریدا میں جو اختلافی صورتیں ہیں انہیں بھی وہ نشان زد کرتے ہیں۔ ایک اقتباس دیکھئے:۔

''سائیر نے زبان کی اصل بنیاد گفتگو کو بتایا تھا تحریر کو نہیں۔ دریدا اس خیال کو رد کر کے تحریر کو اصل اہمیت دیتا ہے۔ اب لوگوں میں حتمی تصورات پر بے اعتمادی پیدا ہو رہی ہے۔ عقل اور روشن خیالی کے خلاف رد عمل ہو رہا ہے۔ وہ روشن خیالی جس سے ٹکنالوجی، سائنس اور عقل کی قوتوں کا ظہور ہوا تھا اب غیر معتبر ہو رہی ہے۔ ۷۰ء سے احساس کی ساخت میں تبدیلی بہت نمایاں ہو رہی ہے۔ چنانچہ مابعد جدید مذہبی حلقوں میں بھی عقل کو ترک کئے بغیر خدا کے اثبات کا رجحان بڑھ گیا ہے۔ فرائیڈ اور مارکس کی تحریریں روشن خیالی کی نمائندہ تھیں۔ اب ان پر تنقید کی جا رہی

ہے۔اسی لئے دریدا کی ردِ تشکیل مابعد جدیدیت کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا تقابل کر کے جو فہرست مرتب کی، اس میں علامت پر مبنی جدیدیت کی نمائندہ اور تہذیبی نشانیات مابعد جدیدیت کی نمائندہ ہے۔Form جدیدیت کی اور Anti Form مابعد جدیدیت کی ،نظام مراتب (Hierarchy) کو جدیدیت کا اور عدم نظام کو مابعدجدیدیت کا نمائندہ کہا گیا ہے۔استعارے کو جدیدیت کا اور مجاز مرسل (Metonymy) کو مابعد جدیدیت کا، فلسفے کو جدیدیت کا اور طنز (Irony) کو مابعدجدیدیت کا ،ماورائیت (Transcendence) کو جدیدیت کا اور سریان (Immanence) کو مابعدجدیدیت کا، خاکہ (Design) کو جدیدیت کا اور کھیل کو مابعد جدیدیت کا نمائندہ کہا گیا ہے۔دریدا نے کہا ہے کہ تکوین (Becoming) کا عمل ابدی طور پر خالی ہے جس سے ہمیشہ حرکت اور کھیل پیدا ہوتے ہیں اور یہ کھیل دائمی افتراق پر قائم ہے۔''

اس اقتباس میں اہاب حسن کے سلسلے میں کچھ باتیں درج ہیں۔ یہ باتیں درست بھی ہیں لیکن بے حد تشنہ ہیں۔ میں نے جہاں اہاب حسن کے افکار سے گفتگو کی ہے اس کے مرتبہ چارٹ کی جو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اختلاف پر مبنی ہے پیش کر دی ہے۔ لیکن اتنا اندازہ تو بہر حال ہو جاتا ہے کہ قمر جلیل مابعد جدیدیت کے بہت سے رخ کو واضح طریقے سے سمجھتے ہیں اور اپنی فہم کو دوسروں تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کے رسالہ ''دریافت'' کراچی میں مابعد جدیدیت کے مضمرات پر بحث ہوتی رہتی ہے اس طرح پاکستان کے کم از کم دو رسالے ''صریر'' اور ''دریافت'' مابعد جدیدیت کے ڈسکورس کو آگے بڑھا رہے ہیں۔ اس سلسلے میں ''قومی زبان'' کراچی کا بھی نام آنا چاہیے۔ شکوہ محسن مرزا کا ایک مضمون بہ عنوان ''مابعد جدیدیت اور ادب'' ۱۹۹۶ء میں اسی رسالے میں شائع ہوا تھا۔ گویا پاکستان کے متعدد رسالے مابعد جدید تصورات کو پیش کرنے میں بے حد فعال نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صرف ہندوستان ہی میں نہیں بلکہ پاکستان میں بھی مابعد جدید رویے کے بارے میں فضا ہموار نظر آتی ہے۔ نظام صدیقی نے کم از کم چار پاکستانیوں کو مابعد جدید تنقیدی منظرنامے

(ہفت سیارہ آواں گارد) کا درجہ دیا ہے ان میں وزیر آغا، فہیم اعظمی اور ضمیر علی بدایونی ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ پاکستان میں مابعد جدیدیت کے سلسلے میں بڑی تیزی سے پیش رفت ہو رہی ہے۔

حامدی کاشمیری

حامدی کاشمیری کے بارے میں سبھوں کو معلوم ہے کہ وہ ''اکتشافی تنقید'' کے بہت بڑے علمبردار ہیں۔ اس موضوع پر ان کی کتاب بھی شائع ہو چکی ہے۔ ''کتاب نما'' دہلی نے ان کا ایک خصوصی شمارہ بھی شائع کیا ہے جو کتابی صورت میں بھی آ گیا ہے۔ اس نمبر یا کتاب میں کئی مضامین اکتشافی تنقید کے سلسلے میں ہیں۔ ایک مضمون راقم الحروف کا بھی ہے جس میں اس تنقید کے خد و خال پر بحث کرتے ہوئے پارا کریٹیسزم کا معاملہ دکھایا گیا ہے — یہ باتیں تو ضمنی ہیں لیکن موصوف مابعد جدیدیت سے بھی دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ ان کے اپنے تحفظات کو الگ کیجئے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کے خدوخال سے نہ صرف آشنا ہیں بلکہ اس کے کئی پہلوؤں کو سمیٹنا بھی چاہتے ہیں — عجب بات ہے کہ ایک طرف مابعد جدیدیت کی طرفوں کی بحث میں وزیر آغا ''امتزاجی تنقید'' کی باتیں کرتے ہیں اور Deconstruction کی بحث میں اکتشافی معاملات کی خبر دیتے ہیں تو حامدی کاشمیری اکتشافی تنقیدی عمل میں امتزاجی کیف پیدا کرتے ہیں۔ یہ احساس کیا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک وسیع ترین اطراف ادب کا پتہ دے رہی ہے یہی وجہ ہے کہ حامدی کاشمیری مابعد جدید نظم پر ایک اہم مضمون قلمبند کرتے ہیں اور مابعد جدیدیت کے سلسلے میں کھل کر لکھتے ہیں کہ:-

> ''لگ بھگ ۱۹۶۰ سے ۱۹۸۰ء تک جدیدیت عروج پر رہی اور متنوع تخلیقی اظہارات پر حاوی رہی۔ معاشرتی سطح پر سیاسی تشدد کاری، صارفیت اور ٹکنالوجیکل پیش رفت کے نتیجے میں انسانی اقدار کو جس اختلال اور پامالی سے گزرنا پڑا اور ساتھ ہی مابعد الطبیعاتی سطح پر فطرت اور موت کے قاہرانہ عمل سے زندگی کی بے چارگی اور عدم معنویت کا جو شعور پیدا ہوا وہ جدید آشوب آگہی پر منتج ہوا۔ اور جدیدیت کا رویہ فروغ

پانے لگا۔ جہاں تک مابعد جدیدیت کا تعلق ہے یہ ۱۹۸۰ء کے بعد جدیدیت کی توسیع کے طور پر تخلیقی ادب میں نمایاں ہونے لگی۔ مابعد جدید رویہ بھی معاشرتی اور مابعد الطبیعاتی سطحوں پر انسان کی دہشت انگیز آگہی سے متشکل ہوتا ہے، تاہم جدیدیت کے مویدین کی مانند یہ مایوسی، فریب شکستگی کو اپنا مقدر تسلیم نہیں کرتا بلکہ زندگی کرنے کے لئے زندگی کی جبلی، بشریاتی، نفسیاتی اور جمالیاتی مقتضیات کا احترام کرتا ہے اور مکمل تباہی کی ناگزیریت کے شعور کے باوجود زندگی کے سماجی، ثقافتی اور حسیاتی مظاہر و آثار سے قریبی اور گہرا رشتہ قائم کرتا ہے۔"

مناظر عاشق ہرگانوی

مناظر عاشق ہرگانوی ساختیات و پس ساختیات پر لکھتے رہے ہیں۔ وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی اور گوپی چند نارنگ اور ان کی نظریہ سازی ان کی باضابطہ دو کتابیں ہیں اور دونوں ہی وزیر آغا اور نارنگ کی متعلقہ تنقیدات کی Summary پیش کرتی ہیں،۔ مناظر اپنی رائے عام طور سے محفوظ رکھتے ہیں صرف کتابوں اور مقالوں کا متون پیش کر دیتے ہیں۔ آج جب کہ قرات کے نئے نئے طریقے سامنے آ رہے ہیں تو پھر ان کی کاوشوں سے بھی فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ اپنی تحریر کو پروقار بنانے کے لئے وہ کچھ سوالات بھی مرتب کرتے ہیں پھر ان کا جواب حاصل کر کے وہ بھی موضوع کے مطابق ایک نئی کتاب بنا ڈالتے ہیں۔ سوال اور جواب سے بہت سی اصطلاحوں کی گرہیں کھل جاتی ہیں لیکن مناظر اپنی طرف سے یہ جوکھم نہیں اٹھاتے کہ خود ان اصطلاحوں کے بارے میں اپنی رائے واضح کریں اور یہ ضروری بھی نہیں ہے کہ مقصود تو اصطلاحوں سے واقفیت کا ہے تا کہ لوگ ان سے آشنا ہو کر سوسائٹی میں اٹھنے بیٹھنے کے لائق ہو جائیں۔ ویسے وہ اہل تھے کہ ان کے بارے میں اپنے خیالات بھی واضح کرتے۔

وزیر آغا نے جس امتیازی انداز میں بارتھ کو سمجھنے کی کوشش کی تھی اور رد تشکیل (دریدائی) کے ضمن میں جو بھی ان کے خیالات تھے ان پر تنقیدی نگاہ ڈالنے کی ضرورت

تھی- دریدا کے بارے اردو کے دوسرے لوگوں نے کیا لکھا ہے اس پر بھی غور کرنے کی ضرورت تھی ۔ پھر بھی متذکرہ دونوں کتابیں اس طرح پیش کی گئی ہیں کہ ان کے پس منظر میں ایک تیسری کتاب آسانی سے لکھی جاسکتی ہے۔ مجھ میں یہ ہمت نہیں ہے لیکن نظام صدیقی اس کام کو ایک نشست میں کر سکتے ہیں۔

مناظر عاشق ہرگانوی کی تنقید کا ایک اور ڈائرکشن ہے۔ وہ نئی نئی چھوٹی چھوٹی اصناف پر نہایت محنت سے مضامین اور کتابیں سامنے لاتے رہتے ہیں ۔ مابعد جدید رویہ میں نئی صنفوں کی بھی ایک جگہ ہے اور یہ جگہ بہت نمایاں بھی ہے اس نقطہ نظر سے موصوف کی خدمات کا اعتراف کرنا چاہئے۔

پروفیسر نارنگ اور ڈاکٹر وزیر آغا پر ان کی کتابیں یہ بھی اطلاع بہم پہنچاتی ہیں کہ ہندو پاک کے بیشتر رسائل تک ان کی رسائی ہے اس طرح محتویات کو پیش کر دینے میں انہیں کوئی دشواری نہیں ہوتی -وہ اس سے زیادہ کچھ کرنا بھی نہیں چاہتے گویا ان کے اپنے حدود ہیں ،لیکن اگر ان میں لچک پیدا کر دیں اور فکریات کی دنیا میں داخل ہو جائیں تو ان کی ادبی فعالیت زیادہ بامعنی ہو جائے گی۔

سید محمد عقیل رضوی

سید محمد عقیل رضوی ایک معروف مارکسی نقاد ہیں ۔احتشام حسین کے بعد چند مارکسی نقاد جنہیں وقار اور اعتبار حاصل ہے ان میں سید محمد عقیل رضوی کی حیثیت بہت نمایاں رہی ہے۔ یہ بھی کہ کچھ ایسے نقاد جنہیں مارکسی یا ترقی پسند کہہ سکتے ہیں اور جن کے یہاں جدیدیت کے ضمن میں ایک طرح کی شدت تھی (تشدد بھی کہہ سکتے ہیں) وہ مابعد جدیدیت کے بعض اطراف سے خاصی رغبت محسوس کر رہے ہیں۔ ظاہر ہے ان کی نگاہ میں جیمسن ، ہیبر ماس، ٹیری ایگلٹن اور دوسرے مارکسی نقاد رہے ہوں گے جو اپنے اپنے تحفظات کے ساتھ مابعد جدیدیت کے بہت سے مقاصد کو اشتراکیت کے پہلوؤں سے ہم آہنگ کر کے دیکھنے کی سعی میں مصروف ہیں اور مابعد جدیدیت کا دائرہ عمل ان کی نگاہ میں قابل لحاظ رہا ہے۔ بعض کو کلی طور پر اور بعض کو جزوی طور پر- اردو میں یہ صورت سید محمد عقیل کے یہاں صاف نظر آتی ہے۔ ان کے ادھر متعدد مضامین شائع

ہوئے ، بعض نئے موضوعات سے متعلق سیمیناروں میں بھی ان کی شرکت ہوتی رہی ہے بہر طور موصوف کا ایک ''ذکر اس پری وش کا مابعد جدیدیت کے رنگ میں'' مضمون ہے۔ یہ مضمون جس طرح شروع ہوا ہے اور مابعد جدید غزل کی جس طرح انہوں نے تلاش کی ہے وہ صاف ظاہر کررہا ہے کہ وہ نئی روشنی (مابعد جدیدیت) کے بہت حد تک قائل ہیں۔ میں اپنی طرف سے کچھ کہنا نہیں چاہتا خود ان کے خیالات ملاحظہ فرمائیے:-

''کیوں حضرات! غزل کے یہ ٹمٹماتے آویزے، وہ سب کچھ جس سے چلمن رنگین ہوتی جاتی تھی ، بنت عم کا چادر سے منہ چھپالینا ، زلف کی چھاؤں ، آنچل ، رخسار ، پیراہن رنگیں سے نکلتے ہوئے شعلے وغیرہ پر کیا آفت آئی کہ جیسے ان میں اب نہ وہ کشش رہ گئی اور نہ ان کی اظہاریت کی تمنا بلکہ ان کی جگہ پہلے تو

کچھ نایاب ہیں بوسے کچھ مہنگی ہے شکر
گردن صراحی دار ، کمر گل بکاولی

اور

ہوا ہے تیز مگر اپنا دل نہ میلا کر
میں اس ہوا میں تجھے دور تک صدا دوں گا

نے لے لی اور پھر یہ سب بھی پیچھے چھوٹ گئے اور اب غزل یہ کہتی نظر آرہی ہے کہ ع''

دیکھو تو قتل گاہ میں لائی ہے زندگی

اور

مرا وجود کسی ایک ریگزار میں ہو

اور اسی طرح کی بہت سی باتیں۔ اب سمجھ میں نہیں آتا کہ بات کہاں سے شروع کی جائے۔ برٹینس (Bertens) کی پوسٹ ماڈرنزم سے چالس جنکس (Charles Jinks) سے ارنسٹ بیکر (Ernest Becker) کے فری جائل فکشن (Fragile Fiction) سے یا فوکو کی اس تھیوری سے جہاں زندگی کا سارا تحرک طاقت کے کھیل سے وجود میں آتا ہے اور ساری تبدیلیوں کے پیچھے معصومیت کے بجائے ایک طرح کی محرومیت

کام کرتی رہتی ہے، یا پھر اپنے ماضی کا نئے ڈھنگ سے جائزہ لے کر، ادب کو نئے امکانات اور نئے اعتبار بخشنے کی تمنا یا کوشش سے، جس میں ماضی کے چہرے پر نئے تجربوں کا رنگ و روغن، نئی نفسیاتی، سماجی اور سیاسی صورتوں کے آب و رنگ کے لئے لگایا جائے۔ کچھ بھی ہو مگر اب اس پری وش کو آج کی دنیا میں آج کے تحت ہمارے شاعر اور ادیب لے آئے ہیں۔ غزل کو تو ہم ہمیشہ سے "ہزار شیوہ" کہتے ہی آئے ہیں اب ایک نیا جلوہ مابعد جدیدیت کا بھی سہی۔ بہر حال یہ نیا جلوہ دکھانے والے آج آزادی کے ساتھ زندگی کے تمام جلوے دکھانے کے حق میں ہوتے جاتے ہیں اور یہ نہیں چاہتے کہ انہیں کسی جماعت یا مکتبہ فکر کے ساتھ وابستہ کیا جائے۔"

کیا ایسا نہیں ہے کہ عقیل رضوی اب مابعد جدید نقادوں کی صف میں ہیں، ورنہ وہ ایسا مضمون کیوں لکھتے، آپ ہی فیصلہ کیجئے۔ یہاں یہ بھی سمجھ لینا چاہئے کہ اشتراکیت کی بہت سی باتیں مابعد جدیدیت کی حدوں کے اندر ہیں جن کا احساس اردو کے ترقی پسند نقادوں کو آہستہ آہستہ ہو بھی رہا ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ جس بھائی چارگی، مساوات، برابری اور استحصال سے نبرد آزما ہونے کی صلاحیت مابعد جدیدیت سے پیدا ہو رہی ہے وہ تو ترقی پسندی کی اساس بھی رہی ہے لہٰذا عقیل رضوی اگر اس بات کو محسوس کر رہے ہیں کہ مابعد جدیدیت میں وہ سارے امکانات دخیل ہیں یا ہو سکتے ہیں تو پھر ان سے الگ تھلگ رہنا دانش مندی بھی نہیں ہے۔

زیادہ تر ترقی پسندوں نے اس کا احساس کیا ہے کہ مابعد جدیدیت کا زندگی سے جو رشتہ رہا ہے وہ صحت مند عناصر پر مبنی ہے۔ پروفیسر قمر رئیس اس کا احساس دلاتے ہیں کہ:-

"مابعد جدیدیت کے نام سے ہمارے ادب میں جو ایک فکری سفر شروع ہوا ہے، شاعری میں، افسانے میں اور تنقید میں، اس کے معماروں میں یقیناً پہلا نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ نقادوں اور عالموں سے زیادہ جو لوگ رول ادا کر رہے ہیں وہ تخلیقی فنکار ہیں۔ اگر یہ ناول جو گزشتہ بیس پچیس برسوں میں لکھے گئے ہیں، نہ لکھے جاتے تو یہ فکری نظام جو مابعد جدیدیت کے نام

سے ہمارے سامنے آیا ہے، نہ آتا جس میں ماضی قریب کے جتنے صحت مند عناصر تھے وہ سب آمیز ہو کر ایک طرح سے واپس آ رہے ہیں۔ ان کو شامل کرنے کے بعد آج کی زندگی کے جو تقاضے ہیں، جو نئی صورت حال ہے، نئے Dimensions اور سماجی، تہذیبی، سیاسی تقاضے ہیں اور جو فرد کی زندگی کو ہر طرح سے متاثر کر رہے ہیں وہ ہمارے ادب میں آج جس تیزی اور گہرائی سے داخل ہوئے ہیں وہ ان فکشن نگاروں کے ذریعہ سے ہی ہیں جن کے لئے دروازے بند کر دیئے گئے تھے۔ اب ایسے افسانے، ناول لکھے جا رہے ہیں جن کا ذکر آج ہمارے تمام دوستوں نے کیا ہے، جو مابعد جدیدیت کی فکر اور خیالات کو استحکام بخش رہے ہیں اور ایک نیا کارواں، نیا راستہ ہمارے ادب کو دکھا رہے ہیں۔ یہ بہت مبارک فعل ہے۔ ناظرین سے دست بستہ کہتا ہوں کہ جدیدیت کی دھند سے براہ کرم باہر نکلیں اور کھل کر آزادی کے ساتھ گوپی چند نارنگ کے ساتھ آئیں اور نیا راستہ دکھائیں۔ جس طرح انہوں نے جدیدیت کے ارتقا اور عروج کے دور میں راستے دکھائے تھے۔ یہ لوگ مستحکم لکھنے والے ہیں۔ ۷۵ء سے پہلے کی فضا میں سانس لینا اب ممکن نہیں رہا۔ میں ان لوگوں سے گزارش کرتا ہوں کہ پلیز نکلئے اور نئی نسل، نئی پیڑھی اور نئی فکر کے طلوع ہوتے ہوئے سورج کو لبیک کہیئے۔ نارنگ صاحب کے حوالے سے آج ہمارے ادب میں جو نئی تعمیری، تخلیقی، تہذیبی قوتیں سامنے آئی ہیں اور جن کا استحکام ہوا ہے اور جن کو معتبر ڈھنگ سے بڑے اعتماد سے وہ Stabilize کر رہے ہیں یہ تاریخی کام ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ پروفیسر قمر رئیس نے مابعد جدیدیت میں وہ رخ دیکھ لیا ہے جو زندگی کی نئی تعبیرات پر مبنی ہے اور جس کا فکری منظر نامہ کا انسان کے لئے ایک خوشگوار دنیا کی تشکیل سے عبارت ہے۔

غالباً اس صورت کو ترقی پسند مصنفین کے فعال جنرل سکریٹری **علی احمد فاطمی** بھی شدت سے محسوس کر رہے ہیں یہ مابعد جدیدیت سے رشتہ استوار کرنے میں بڑے سنجیدہ معلوم ہوتے ہیں ان کا کھلا ہوا ذہن اکثر معنویت

سے پر ادبی معاملات کو مثبت انداز سے سمیٹ دینے میں تحفظات کا شکار نہیں ہوتا ـــ کبھی کبھی جوانی کے جوش اور بزرگوں کی ہمت افزائی سے یہ جارح انداز بھی اختیار کرنے میں نہیں جھجکتے لیکن مجموعی اعتبار سے ان کی فکر مثبت رہی ہے۔ کم از کم مجھے اس کا اعتراف ہے ویسے مابعد جدیدیت کے باب میں ان کے اپنے خیالات نقل کر دئے جائیں تو پھر وضاحت کی ضرورت نہیں، دیکھئے وہ اس نئے اور تابناک ادبی رخ کو کس طرح خوش آمدید کہہ رہے ہیں:۔

''دہلی اردو اکادمی نے ادب کا بدلتا منظر نامہ: مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں'' کے عنوان سے ایک سہ روزہ کل ہند سیمینار کا اہتمام کیا جس میں بزرگ و خرد، قدیم و جدید شاعر، افسانہ نگار، ناقد، قاری سبھی کو اچھی خاصی تعداد میں مدعو کیا گیا.......... پنجابی ادیب پروفیسر ستندر سنگھ نور نے اس کا افتتاح کیا۔ ان کی پوری افتتاحی تقریر مابعد جدیدیت کے تعارف پر مشتمل تھی۔ انہوں نے فرمایا''...... مابعد جدید کا خیال اس لئے پیدا ہو رہا ہے کہ یہ دور اپنے آپ کو پہچاننے کا دور ہے۔ یہ رجحان گزشتہ بیس برس سے قائم ہے اور تقریباً ڈیڑھ سو کتابیں اس موضوع پر آ چکی ہیں۔ عام خیال ہے کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد کا حصہ ہے ...... لیکن یہ بھی سچ ہے کہ روایت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت سب ساتھ ساتھ چلتے ہیں، خاص طور پر ہندوستان میں۔ اس لئے ان سب کو الگ الگ کر کے دیکھنا مناسب نہیں۔'' پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے کلیدی خطبے میں فرمایا''...... مابعد جدید کسی ایک نظریے کا نہیں بلکہ کئی ذہنی رویوں کا نام ہے اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہروں کے توڑنے کا نام ہے...... یہ جدیدیت کے بعد کا دور ہے۔ مابعد جدیدیت کسی کی ضد نہیں ہے بلکہ یہ تخلیقی آزادی کا کھلا ڈلا رویہ ہے، ادبی جبر توڑنے کا، معنی کے چھپے ہوئے رخ کو دیکھنے اور دکھانے کا۔ یہ رویہ مرکزیت یا وحدیت کے مقابلے تکثیریت، ثقافت، مقامیت اور معنی میں قاری یا سامع کی شرکت پر زور دیتا ہے۔ ادب کا رشتہ از سر نو ثقافتی معنویت سے جوڑتا ہے اس لئے یہ کہا جاتا ہے کہ مابعد جدید کی تعریف تنقید سے نہیں تخلیق سے ہوتی

ہے ......" پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنے خصوصی خطبے میں فرمایا "............اردو میں مابعد جدید مباحث بہت کم ملتے ہیں۔ پرانی روش نئی روش کو آسانی سے راستہ نہیں دیتی۔ جدیدیت اپنا کام انجام دے چکی ہے۔ زندگی اور اس کے کاروبار میں پھیلاؤ آچکا ہے۔ ہم ایسے میں صرف اپنی ذات کا ماتم نہیں کر سکتے۔ آج زندگی ثقافت کے ساتھ چلنے والی چیز ہے۔ مابعد جدید کوئی وجدانی فلسفہ نہیں ہے بس ثقافت کے حوالے سے صداقت کے تلاش کرنے کا عمل ہے اور ہر زمانے کی ثقافت الگ ہوا کرتی ہے............ادب کو عوامی کلچر میں تلاش کرنا اور مرکزیت کی جبر سے ہٹ کر تلاش کرنا ہی مابعد جدید رویہ ہے۔ اسی طرح متن کو آج کی نئی صورتوں میں محض ذات کے حوالے سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ مابعد جدیدیت ایک کمپلکس صورت ہے جس میں روشن خیالی کھلے مکالمے اور آزادی پر زور دیا ہے۔" چونکہ مابعد جدیدیت زندگی کی ثقافتی اقدار پر زیادہ زور دیتی ہے اس لئے اس سیمینار میں ثقافتی تناظر پر باقاعدہ ایک اجلاس رکھا گیا جس میں دیوندر اسر اور ہندی کے ادیب سدھیش پچوری نے اپنی تحریر و تقریر کے ذریعہ باتیں کیں۔ اسر نے ایک سوال اٹھایا "ثقافت سے مراد کیا ہے؟ یہ مسئلہ اس لئے درپیش ہے کہ زبان تو ایک ہے لیکن ثقافتیں الگ الگ ہیں۔ زبان کے حوالے سے ثقافتی مسائل بڑھ بھی سکتے ہیں، ثقافتیں جب ملتی ہیں تو کس طرح ملتی ہیں اور ان کے تصادمات و تضادات کیا ہوتے ہیں، اس وقت ساری دنیا میں ایک کلچرل جنگ جاری ہے۔ مذہب، زبان فرقے کے نام پر ،عورت مرد کے نام پر دلت اور اشرافیہ کے نام پر جنگ جاری ہے چنانچہ ان جنگوں کے حوالے سے ثقافت کی نئی نئی تعریفیں کی جا رہی ہیں۔ لہذا ہمیں ثقافت کو نئے سرے سے سمجھنے کی ضرورت ہوگی۔"............ اس پورے اجتماع کو جو بھی نام دیا جائے اس کو سنگ میل یا تاریخی نوعیت کا کہا جائے یا نہ کہا جائے لیکن یہ ضرور ہے کہ اردو میں پہلی بار اجتماعی طور پر ایک مشترکہ پلیٹ فارم سے مابعد جدیدیت کے بارے میں غور کرنے کی

> کوشش کی گئی جس کے لئے پوری دلی اردو اکادمی اور بالخصوص ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مبارک باد کے مستحق ہیں .... اگر ایک طرف ترقی پسند نظریے کی شدت اور نعرہ بازی کے خلاف گونج تھی تو اس سے زیادہ جدیدیت کے کمزور پہلوؤں یعنی تجریدیت، ابہام اور لایعنیت وغیرہ کے خلاف نعرہ احتجاج تھا۔''

مجھے احساس ہے کہ علی احمد فاطمی مابعد جدیدیت کے حوالے سے جو بھی کررہے ہیں وہ اشتراکیت کی حدود میں اس طرح کی توسیع ہو رہی ہے یہ اور بات ہے کہ مارکسیت کے نئے مضمرات سے واقفیت کی ضرورت اب بھی باقی ہے۔

یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند نقادوں کو بہت پہلے مابعد جدیدیت کے رخوں سے آگاہی ہونی چاہئے تھی، بعضوں نے جانے انجانے اس کی بعض شقوں کا پاس رکھا ہے اور اپنی تنقیدی روش میں وہ صورتیں سامنے لائی ہیں جن کا براہ راست تعلق مابعد جدیدیت سے ہے۔ محمد علی صدیقی نے تو اس کی مبادیات پر کچھ لکھا بھی ہے محمد حسن نے تہذیبی حوالے سے جو کچھ بھی قلمبند کیا ہے وہ مابعد جدیدیت کی کئی جہتوں کی عکاسی کرتا ہے۔ یہی صورت قمر رئیس، شارب ردولوی اور صدیق الرحمٰن قدوائی کے یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے افسوس یہ ہے کہ ہمارے ترقی پسند نقاد آلتھو سے، فوکو، جیمسن، لیوتار، ٹیری ایگلٹن وغیرہ کی طرف نہیں دیکھ سکے۔ یہ سب کے سب مارکسی ہیں اور انہوں نے اپنے طور پر مابعد جدیدیت کی طرفوں کو کھولنے کی کوشش کی ہے اور اس کے جہات میں نئے معنوی پہلو کا اضافہ کیا ہے۔ میں یہ باتیں اس لئے لکھ رہا ہوں کہ کئی نوجوان مارکسی نقاد ہیں جن کے پاس ان سے اکتساب کرنے کا وقت ہے، ان کی نگاہوں میں ترقی پسندی کی محترم روایتیں ہیں جن کے یہ پاسدار اور رجز خواں بھی ہیں اور اکثر مخالف محاذ سے ٹکراتے رہے ہیں، ان کی تحریر میں تدلیلی انداز بھی ہوتا ہے۔ لیکن مغرب کے ایسے مارکسی نقاد جنہوں نے مارکس کی راہ پر چلتے ہوئے بھی نئی راہیں تعمیر کی ہیں ان سے عدم آگہی نئے آفاق سے شناسائی میں رخنہ بن گئی ہے پھر بھی ان سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ نئے علمی رشتے سے وابستہ ہونے کی سعی کریں گے۔ چونکہ آہستہ آہستہ کہرا چھٹ رہا ہے اور مطلع صاف ہوتا نظر آرہا ہے تو مجھے یہ یقین ہے کہ مارکسی ذہن رکھنے والے نوجوان زیادہ دنوں تک اپنے کو الگ تھلگ نہیں رکھ سکتے۔ لہذا

مجھے ان سے امید ہے کہ یہ اپنے مطالعے کے دائرے کو وسعت دیں گے۔ میری مراد ارتضی کریم اور ابن کنول سے بطور خاص ہے۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت ہونی چاہیئے کہ ان سب مارکسی نقادوں کو مارکسیت کے میٹا نریٹو کے زمرے میں آنے سے بدکنا نہیں چاہئے اس لئے کہ مارکسزم نئے مرحلے سے گزر رہی ہے اور اب اسے جامد ادارے کے طور پر تسلیم نہیں کیا جاتا۔ بہت سارے معاملات ایسے ہیں جو تعصب اور تشدد کی بنا پر ایک ایسا رخ اختیار کر لیتے ہیں جو بوجھ کی شکل میں ذہنی آزادی کا خاتمہ کر ڈالتے ہیں۔ جب لیوتار نے مارکسیت کو میٹا نریٹو کے خانے میں ڈالا تو اس کی یہی وجہ تھی، اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ مارکسیت کے دوسرے اطراف یکسر ختم ہو گئے، ہاں جو اکہری شدت تھی اس کا یقینی خاتمہ ہوا ہے اور وہ صورت تو اردو کے حوالے سے بھی دیکھی جا سکتی ہے۔

مارکسی نقادوں کے علاوہ کچھ اور نقاد بھی ہیں جو مابعد جدیدیت کے بہت سے تیور کو سمیٹنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان میں ش۔ کاف۔ نظام کا بطور خاص ذکر ہونا چاہیئے جو بیک وقت شاعری اور تنقید کے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ ویسے تو انہوں نے متعدد مضامین قلمبند کئے ہیں لیکن ان میں ''مابعد جدیدیت: پس منظر، پیش منظر اور صورت حال'' بہت نمایاں ہے۔

لیکن یہاں مجھے ڈاکٹر قدوس جاوید کا بھی ذکر کرنا چاہیئے۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے متعدد مضامین قلمبند کئے ہیں۔ میں نے ''مباحثہ'' میں متعلقہ نگارشات شائع بھی کی ہیں۔ قدوس جاوید کوشش کرتے ہیں کہ وہ مابعد جدید تیور کو مغربی حوالوں سے گرفت میں لے لیں۔ اور یہ کام بڑے ڈھنگ سے کر رہے ہیں۔ ان کا کوئی بھی مضمون اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ وہ 'مابعد جدیدیت' کے مضمرات سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ بعض پیچیدہ مسائل کی گرہیں بھی کھول سکتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی نکتہ رسی قابل داد ہے۔ ان کے ایک مضمون کا اقتباس پیش کر رہا ہوں:۔

> ''دراصل آج مسئلہ اردو کے قارئین کو مابعد جدید تصورات کے انجان، اجنبی اور پہنچ سے باہر للچانے یا ڈرانے والے فلسفیانہ جزیروں کی جھلکیاں دکھانے کا نہیں بلکہ اردو شعر و ادب کی رو سے اردو شعر و ادب کے اندر مابعد جدید شعری جمالیات کی تشکیل کا ہے۔ کیوں کہ یہ قطعی ضروری نہیں

کہ دنیا کے ایک منطقہ میں نمو پزیر ہونے والا کوئی نظریہ ،رجحان یا صورت حال دوسرے منطقہ کے لئے من وعن قابل قبول ہو۔ یہ بات بودریلار نے شروع میں ہی واضح کردی تھی۔ پروفیسر نارنگ بھی اس کا بار بار احساس دلاتے رہے ہیں۔ پیڑ پر نئے برگ وبار کی تمنا پالنا خوش آئند ہے لیکن جوش جنون میں ان جڑوں پر ہی وار کرنا، جس پر پیڑ قائم ہے، اپنے ادب کی موت کا اعلان کرنا ہے۔ زندہ ادب اور ثقافت میں، پرانے اور نئے کے مابین جو جدلیاتی رشتہ روایت کے اندر روایت کی روسے ہوتا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا مابعد جدید تصور ادب کی ایک اہم شق بین المتونیت (Inter-textuality) پر پچھلوں اور اگلوں کے نظریات، نظام اور شعریات کے مابین موجود جدلیاتی رشتوں کی روشنی میں ہی غور کرنا ہوا۔

عزیز پریہار اپنے انگریزی رسالہ 'Urdu Alive' میں مابعد جدیدیت پر بطور خاص توجہ کررہے ہیں۔ بعض ڈسکورس ان کے رسالے میں آئے ہیں۔ انہوں نے مابعد جدید نثری نظم پر خامہ فرسائی کی ہے اور کئی نئے نکتے سامنے لائے ہیں۔

بلراج کومل معروف شاعر تو ہیں ہی فکشن بھی ان کے دائرہ عمل میں ہے۔ ان کا مضمون ''مابعد جدید ناول'' قابل مطالعہ ہے۔ اور اس موضوع پر انیس رفیع اور انور خاں کے مضامین بھی شائع ہو چکے ہیں۔

☆☆

آخری بات

آپ ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات'' مطالعہ کر چکے۔ اندازہ ہوا ہوگا کہ لازماً مابعد جدیدیت کے تصورات عمومی طور پر شادمانی کے جویا ہیں کہ کس طرح زندگی خوشگوار اور سہل بن جائے، Order of things میں اختلاف، انتشار اور پھیلاؤ کے باوجود یگانگت اور سکون اور امن کی فضا قائم رہے۔ حاشیائی لوگ، حاشیائی صنفیں یہاں تک کہ حاشیائی خیالات بھی بار پاتے رہیں — ہم عالمی منظرنامے کی خبر تو رکھیں لیکن ان میں اس طرح گم نہ ہو جائیں کہ ہماری ادبی روایات دم توڑ دیں، اپنی ثقافت گم ہو جائے اور ہم خود صفحہ ہستی پر صفر سے زیادہ حیثیت نہ رکھیں۔

مفکرین کی آرا اور رجحانات ایک وسیع پیمانے پر بصیرتوں سے یہ مطالبہ کرتی رہی ہیں کہ ہم روحانی بیکراں مابعد الطبیعات کی نذر نہ ہو جائیں۔ وہ عقیدے جو ہمیں خوش کرتے ہیں یا زندگی کو لمحاتی طور پر یا آخری مرحلے میں ذاتی مسرت آگیں کیف سے آشنا کرنے کا سبب بنتے ہیں تو یہ بھی درست، لیکن عقیدے اگر قتل و غارت گری، تشدد اور Catastrophy بن کر سامنے آتے ہیں تو وہ Meta narrative ہیں۔ ہر شخص کو اپنے مذہب اور عقیدے پر زندگی گزارنے کا حق ہے لیکن دوسرے پر اس کو لادنے کی کوشش اور اس کوشش میں جنگ و جدال روحانی ترفع کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح سے مادی نظریے جو ہمارے اجتماعی احساسات پر پہرہ لگا دینے پر کمربستہ ہوتے ہیں اور زندگی کے تنوع کا خاتمہ کر کے ایک لیک پر چلنے کا جبر کرتے ہیں لازماً Meta narrative ہیں، چاہے ایسے نظریے اشتراکیت بن کر سامنے آئیں یا زندگی کو

سرتا سر قنوطی بنانے کی فکر میں جدیدیت کی صورت اختیار کریں یا ماورائی کیف وکم کا خواب دکھا کے متعصبانہ اور جارحانہ تشدد اور قیل وقال سے بنیاد پرستی کو ہوا دیں —— مابعد جدیدیت ان سب سے برسر پیکار ہے اور جیو اور جینے دو کے پروقار، غیر متعصبانہ فکر کی امین ہے۔

ہم تمام زبانوں اور اس کے ادب کو متعلقہ ثقافتی نظام کا زائیدہ تصور کریں تو اس کی اہمیت از خود واضح ہو جاتی ہے، علاقائی شعر وادب محترم بن جاتے ہیں، ان میں پیوستہ زندگی آئینہ ہو جاتی ہے اور جمالیات کے نئے نئے پہلو مسرت آگیں بن کر نمایاں ہو جاتے ہیں۔ تب ہمیں اپنی غزل نیم وحشی ہرگز نہیں معلوم ہوگی، ہمارا محبوب زندگی سے عاری نظر نہیں آئے گا، فراق ووصل کی کیفیت بے معنی نہیں ٹھہرے گی —— ہماری تشبیہیں، استعارے اور دوسرے بلاغت اور عروضی نظام بیکار محض نہیں معلوم ہوں گے اور یہ بھی احساس ہوگا کہ ہماری ثقافت میں ہماری پڑوسی زبانوں اور بولیوں کا بھی حصہ رہا ہے، لہذا ہم انہیں کیوں فراموش کر رہے ہیں تب یہ بھی احساس ہوگا کہ سنسکرت بھی تو ہماری وراثت تھی، تو اس سے فائدہ ہم نے کیوں نہیں اٹھایا، اس کے رسوں کے نظام پر ہماری توجہ کیوں نہیں گئی، یعنی ہم نے اپنی مٹی ہی کی خبر نہیں رکھی اور ظاہر ہے اسی مٹی نے ہمارا خمیر مرتب کیا ہے۔

پھر ہمیں یہ بھی احساس ہوگا ہم نے اپنی داستانوں اور مثنویوں کو ایک غلط تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے، ہم نے انہیں سطحی رومانیت سے تعبیر کر کے اپنی ثقافتی جڑوں سے لاعلمی کا کھلا اظہار کیا ہے۔ لیکن جب کلیم الدین احمد یا گوپی چند نارنگ (مثنوی) یا شمس الرحمٰن فاروقی (داستان) ان کے بارے میں نئی روشنی بہم پہنچاتے تو پھر ہمیں رائیں بدلنی پڑتی ہیں اور ہمیں احساس ہوتا ہے کہ ہماری زندگی کی دھڑکنیں تو داستانوں اور مثنویوں میں خوب خوب سنائی دیتی ہیں اور یہ بھی کہ اساطیر، لوک قصے، کہانیاں، لوک گیت یہ سب تو ہمارا ثقافتی ورثہ ہیں، تو پھر ہم انہیں بھول کیوں گئے یا ان پر نگاہ تو ڈالی لیکن اس طرح کہ —— وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے۔

قصہ مختصر کہ ''مابعد جدیدیت'' ہمیں اپنی جڑوں کی طرف لے جاتی ہے، ہماری ثقافت کی نیرنگی اور تنوع کے پس منظر میں نیا ادبی منظر نامہ پیش کرتی ہے جن سے کترانا اپنے سے روٹھنے کے مترادف ہے۔

☆☆

(1) Althusser,Louis(1969).For Marx(First Published in French,1966).Brewter,Ben(trans).London:Allen Lane.

(2) Althusser,Louis and Balibar,Etienne(1977). Reading'Capital',London:New Books.

(3) Andrew Edger and peter Sedgwick,Key concepts in Cultural theory(1999) New Fetter Lane,London

(4) Bakhtin,M.M.(1984)Problems of Dostoevsky's Poeties.Emerson,Caryl(ed.and trans.)Manchester:Manchester University Press.

(5) Barthes,Roland(1967a)Elements of Semiology. Lavers,Annette and Smith,Colin(trans.) First Published in French,1964.London:Cape.

(6) Barthes, Roland(1967b)Writing Degree Zero. Lavers,Annette and Smith,Colin(trans.)First Published in French,1953,London:Cape.

(7) Barthes,Roland(1976)The Pleasure of the Text. Miller,Richard(trans.)First Published in French, 1975,London:Cape.

(8) Barthes, Roland(1977). The death of the author. In Heath Stephen (ed.and trans.)Image-Music-Text.London: Fontana.

(9) Barthes Roland(1990)S|Z.Miller,Richard(trans.) First Published in French,1973).

(10) Baudrillard,Jean(1983.)Simulations.Foss,Paul,Patton,Paul and Beitchman,Philip,(trans.) Newyork:Semiotext

(11) Benjamin,Walter(1973)Illuminations.Arendt, Hannah(ed.),Zohn,Harry(trans.First Published in German,1955.

(12) Bhabha,Homi K.(1984) The Location of Culture. London:Routledge.

(13) Bourdieu , Pierre (1993) The Field of Cultural Production.

(14) Bristow,Joseph(1989.)Being gay:politics,identity, pleasure,New Formations.

(15) Burke,Kenneth (1969.) A Grammar of Motives. Berkeley:University of California Press.

(16) Granny-Francis,Anne(1990.)Feminist Fiction:Feminist Uses of Generic fiction.

(17) Culler,Jonathan(1981) The Pursuit of Sign: Semiotics,Literature,Deconstruction.London.

(18) Deleuze,Gilles and Guattari,Felix(1988)A Thousand Plateaus:Capitalism and Schizophrenia.

(19) Derrida,Jacques(1978a) Writing and Difference.Bass,Alan (trans)London:Routledge

(20) Derrida Jacques (1981a)Dissemination. Johnson,Barbara(trans) London:Athlone Press.

(21) Eagleton,Terry(1976a)Criticism and Ideology. London:Verso.

(22) Eaglenton Terry(1983) Literary Theory: An Introduction.Oxford:Blackwell

(23) Foucault,Michel(1972) The Archaeology of Knowledge. Sheridan Smith,A.M.(trans) London:Tavistock

(24) Foucault,Michel(1980b) What is an author?(First Published in English,1977

(25) Freud,Sigmund (1976) The Interpretation of Dreams.Strachey,James(ed.assisted by Alan Tyson)

(26) Frow,John(1986) Marxism and Literary History. Oxford:Black well

(27) Goldmann,Lucien (1969).The Human Sciences and Philosophy.

(28) Gramsci,Antonio(1971.Selections from the prison Note Books of Antonio Gramsci.

(29) Guattari,Felix(1998) Schizoanalysis(First Published 1986)Zayani,Mohamed(trans)

(30) Harvey,David(1989) The Condition of Postmodernity.Oxford:Blackwell

(31) Hassan,Ihab (1985) The Culture of Postmodernism. Theory,Culture and society.

(32) Humm,Maggie(1989) The Dictionary of Feminist Theory.London:Harvester Wheatsheaf.

(33) Huyssen,Andreas(1988)After the Great Divide: Modernism,Mass Culture and Postmodernism. London:Macmillan.

(34) Jencks,Charles (1993)Letter Printed in the Times Literary Supliments.

(35) Kristeva,Julia(1980)Desire in Language:A Semiotic Approach to Literature and Art.

(36) Kristeva,Julia (1984) Revolution in poetic Language(First Published in French ,1974)

(37) Lacan,Jacques (1979) The Four Fundamental Concepts Psychoanalysis.Miller

(38) Levin,David Michael (1988.) The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation.New York and London:Routledge.

(39) Levi-Strauss,Claude(1972) The Savage Mind.London: Weidenfeld & Nicolson.

(40) Lyotard,jean-Francois(1984)The postmodern Condition:A Report on Knowledge(First Published in French 1979)

(41) Mitchell,Juliet(1974) Psychoanalysis and Feminism.London: Allen Lane.

(42) Said,Edward (1979) Orientalism(First Published 1978).New York:Vintage Books.

(43) Saussure,Ferdinand de(1974) Course in General Linguistics.

(44) Spivak,Gayatri Chakravorty(1988) Can the Subaltern Speak?In Nelson,Cary and Grossderg,Lawrence.

(45) Todorov,Tzvetan(1981) Introduction of poetics.Howard,Richard(trans)Brighton:Harvester

(46) Williams,Raymond(1977) Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press

(47) Woolf,Virginia(1929) A Room of One's Own.London:Hogarth Press

(48) Wright,Elizabeth (ed)(1992) Feminism and Psychoanalysis:A Critical Dictionary.Oxford: Blackwell.

(49) Young Robert (ed) (1981) Untying the Text:a Post-Structuralist Reader.London:Routledge.

☆☆

(۱)	آغا، وزیر	''ساختیات اور سائنس''، مکتبہ فکر و خیال، لاہور، ۱۹۹۱ء
(۲)	احمد، اوصاف	''بیسویں صدی کی اردو شاعری''، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلی ۲۰۰۱ء
(۳)	اختر، جاوید سید	''اردو کی ناول نگار خواتین''، کاک آفسٹ پرنٹرس، نئی دلی ۲۰۰۲ء
(۴)	ارشد، اعجاز علی	''دعوت وعداوت'' کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء
(۵)	اشرف، سید محمد	''نمبردار کا نیلا''، قلم پبلیکیشنز، ممبئی، ۱۹۹۷ء
(۶)	اشرفی، وہاب	''حرف حرف آشنا''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶ء
(۷)	اشرفی، وہاب	''بہار میں اردو افسانہ نگاری''، پٹنہ، ۱۹۸۹ء
(۸)	اشرفی، وہاب	''اردو فکشن اور تیسری آنکھ''، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، نئی دلی ۱۹۸۹ء
(۹)	انجم، شہزاد	''آزادی کے بعد اردو شاعری''، ساہتیہ اکادمی، نئی دلی، ۲۰۰۲ء
(۱۰)	انصاری، نامی	''بیسویں صدی میں طنز و مزاح''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء

(۱۱) اویسی جمال ''رکا ہوا سیل''، نرالی دنیا پبلیکیشنز، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء
(۱۲) بیگم، انوری ''خاموش شکوے''، انیس آفسٹ پرنٹرس، نئی دلی، ۲۰۰۲ء
(۱۳) بدایونی، ضمیر علی ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت''، اختر مطبوعات، کراچی، ۱۹۹۹ء
(۱۴) پرویز، صلاح الدین ''کتاب عشق''، مکتبہ استعارہ، غفار اپارٹمنٹ دلی، ۲۰۰۲ء
(۱۵) پیغام آفاقی ''مکان''، رضیہ سلطانہ فکشن اکادمی، نئی دلی، ۱۹۸۹ء
(۱۶) جمیل شاہد ''سوما ہیے''، نرالی دنیا پبلیکیشنز، نئی دلی، ۲۰۰۲ء
(۱۷) چشتی، حسن ''مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۲۰۰۱ء
(۱۸) حسین الحق ''بولو مت چپ رہو''، نصرت پبلیشرز لکھنو، ۱۹۹۰ء
(۱۹) حسین، جابر ''بے اماں''، اردو مرکز پٹنہ، ۲۰۰۲ء
(۲۰) حسین جابر ''ریت پر خیمہ''، اردو مرکز پٹنہ، ۲۰۰۲ء
(۲۱) حیدر، قرۃ العین ''آگ کا دریا'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء
(۲۲) حیدر، قرۃ العین ''گردش رنگ چمن'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۱ء
(۲۳) حیدر، قرۃ العین ''چاندنی بیگم'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۰ء
خورشید، عالم ''زہر گل''، کراؤن آفسٹ، پٹنہ ۱۹۹۸ء
(۲۴) ذوقی، مشرف عالم ''لیبروی کیمپ''، ساشا پبلیکیشن دلی، ۲۰۰۰ء
(۲۵) راشد، راشد انور ''نئے افسانے کا معنوی استعارہ''، مکتبہ استعارہ، جامعہ نگر، نئی دلی، ۲۰۰۳ء
(۲۶) رزاق، سلام بن ''شکستہ بتوں کے درمیاں''، ایڈ شاٹ پبلیکیشنز، بمبئی، ۲۰۰۱ء
(۲۷) رضوی، محسن رضا ''فن ہمارا''، رفتار نو پبلیکیشنز، دربھنگہ، ۱۹۹۰ء
(۲۸) رئیس، قمر ''لوک ادب'' نرالی دنیا پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء
(۲۹) رئیس، قمر ''نیا افسانہ''، مسائل اور میلانات، اردو اکادمی، دلی، ۲۰۰۱ء

(۳۰) شفق — ''بادل''، کراؤن آفسٹ پریس، پٹنہ ۲۰۰۲ء

(۳۱) شموئل احمد — ''ندی''، موڈرن پبلیشنگ ہاؤس، دلی، ۱۹۹۵ء

(۳۲) عبدالصمد — ''دوگز زمین''، نصرت پبلیشرز لکھنو، ۱۹۸۸ء

(۳۳) عبدالباری، سید — ''لکھنو کا شعر وادب''، دعوت آفسٹ پرنٹرس، دلی، ۱۹۹۶ء

(۳۴) عبادی، خالد — ''نہروں کا جال''، تخلیق کار پبلیشرز، نئی دلی، ۱۹۹۷ء

(۳۵) عابدی، رضی — ''تین ناول نگار''، کتابی دنیا دلی، ۲۰۰۱ء

(۳۶) عتیق اللہ. — ''ترجیحات''، ایم آر آفسٹ پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۲ء

(۳۷) فاروقی، شمس الرحمٰن — ''سوار اور دوسرے افسانے'' ایجوکیشنل پریس، کراچی، پاکستان، ۲۰۰۱ء

(۳۸) قاسمی۔ شمیم — ''آتش فشاں''، لیتھو پریس، ۱۹۸۳ء

(۳۹) کلیم شاہد — ''موسم موسم روپ'' ثروت پبلیکیشن، پٹنہ ۱۹۹۰ء

(۴۰) کومل، بلراج — لمبی بارش، ساہتیہ اکادمی، دہلی ۲۰۰۰ء

(۴۱) کاشمیری، حامدی — ''جدید شعری منظر نامہ'' جے، کے، آفسٹ پرنٹرس، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء

(۴۲) گدی، الیاس احمد — ''فائر ایریا''، عزیز پرنٹنگ پریس دلی، ۱۹۹۴ء

(۴۳) ممتاز مفتی — ''الکھ نگری''، الفیصل ناشران وتاجران کتب، لاہور، ۱۹۹۹ء

(۴۴) نارنگ، گوپی چند — ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۳ء

(۴۵) نارنگ، گوپی چند — ''بیسویں صدی میں اردو ادب'' ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۱۹۹۳ء

(۴۶) نارنگ، گوپی چند — ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ''، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۸ء

(۴۷) نارنگ، گوپی چند — ''اطلاقی تنقید: نئے تناظر''، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۲۰۰۳

(۴۸) نویدی، علیم صبا — ''اردو شاعری میں نئے تجربے'' اکادمی آف اسلامک ریسرچ، چنئی، ۲۰۰۲ء

(۴۹) نجمی، ارمان ''مردہ خوشیوں کی تلاش''، بک امپوریم پٹنہ،۱۹۸۴ء
(۵۰) نگینہ جبیں ''اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ''، کیشو پرکاشن، الہ آباد ۲۰۰۲ء
(۵۱) وانی، مشتاق احمد ''تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران''، کاک آفسٹ پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۲ء
(۵۲) واجد، محمود ''لمحہ لمحہ زندگی''، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دلی، ۲۰۰۰ء
(۵۳) ہرگانوی، مناظر عاشق ''اکیسویں صدی کی غزلیں'' ایم، آر، آفسٹ پرنٹرس، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء
(۵۴) ہرگانوی، مناظر عاشق ''کہمن''، نرالی دنیا، ۲۰۰۲ء
(۵۵) یادو، راجندر ''سارا آکاش''، نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۹ء
(۵۶) یوسفی، مشتاق احمد ''زرگزشت''، مکتبہ دانیال، کراچی، ۱۹۷۶ء

☆☆

اشاریہ

الف

آتش، حیدر علی- ۲۳۸/۲۳۴/۲۳۳
آذر، کفیل- ۱۷۴
آرزو، مختار الدین احمد- ۲۹۳/۲۹۲
آرویل، جارج- ۳۸۳
آزاد- ۲۳۹
آزاد، جگن ناتھ- ۲۴۰
آسی، والی- ۲۱۷
آغا، وزیر- ۳۸۹/۳۸۷/۲۰/۱۹
۳۹۶/۳۹۵/۳۹۴/۳۹۳/۳۹۲
۴۲۶/۴۲۵/۴۲۴/۴۱۲/۴۰۲/۳۹۷
آصف الدولہ- ۲۹۴
آفاقی، پیغام- ۲۷۶/۲۵۷/۲۵۲
۳۲۶/۲۷۷
آلتھوسے- ۷۴/۷۳/۷۲/۲۹/۲۸
۱۴۴/۱۱۹/۱۰۰/۹۸/۷۸/۷۵
۴۳۲/۳۸۷
آنند، ملک راج- ۳۷۸
ابن العربی- ۳۹۴
ابوالحسن، آمنہ- ۳۵۲
اتساہی، بیکل- ۲۰۶/۲۰۵
احساس، فرحت- ۲۲۴
احمد، کلیم الدین- ۴۳۷/۳۴۶
احمد، شموئل- ۳۲۶/۲۶۷/۲۵۲
احمد، اشفاق- ۲۴۱
احمد، امتیاز- ۱۶۱
احمد، اوصاف- ۱۷۷
احمد، رضوان- ۳۱۶/۲۸۹
احمد، شہزاد- ۲۱۴
احمد، عزیز- ۲۵۲
اختر الایمان- ۱۷۰
اختر، سلطان- ۲۰۴/۱۶۵
اختر، سلمان- ۲۴۱
اختر، سلیم- ۴۲۰
اختر، ش- ۲۸۰
اختر، شاہد- ۳۲۳
اختر، کلدیپ- ۳۳۸
اختر، ہری چند- ۳۴۷
ادیب، میرزا- ۳۳۸
اڈومو- ۱۰۲

ارشد، اعجاز علی- ۳۴۵/۳۴۳
ارمنڈ، ہنری- ۲۹۳
اسٹالن- ۱۰۲/۷۳
اسٹراس، لیوی- ۴۰/۳۹/۲۰/۱۷
۴۱۴/۱۳۹/۹۴
اسٹرن، رابرٹ- ۵۲
اسٹون، فیدر- ۷۷
اسٹون، کرافٹ- ۱۳۲/۱۲۷
اسٹیفن، ملینی- ۱۲۰
اسر، دیوندر- ۴۰۵/۴۰۳/۲۶۲/۲۵۳
۴۳۱/۴۰۶
اسمارٹ، باری- ۴۶
اسمتھ، گولڈ- ۳۱
اشرف، سید محمد- ۳۲۷/۲۴۶
اشرفی، افروز- ۳۱۳
اشرفی، وہاب- ۴۳۱/۲۹۱
اشک، اپندر ناتھ- ۳۳۵/۳۳۴
اصغر- ۲۳۹
اعظمی، خلیل الرحمٰن- ۲۴۰
اعظمی، فہیم- ۴۲۱/۴۱۹/۴۱۲/۳۸۹
۴۲۴
اعظمی، کیفی- ۱۸۸
افضل- ۳۶۸
افلاطون- ۹۷/۹۵/۶۱
اقبال- ۲۴۹/۲۳۶/۲۳۵/۱۶۰
۴۳۱/۳۹۴
اقبال، ظفر- ۱۶۶/۱۶۵
اکبرآبادی، نظیر- ۳۴۱/۱۸۴
اکبر، خورشید- ۲۲۶/۲۲۵/۱۶۶
اکرام، صبا- ۲۱۵
الہ آبادی، اکبر- ۳۴۶
البرٹ- ۳۱
امبیڈکر- ۳۷۸/۳۷۶
امام، مظہر- ۲۰۰/۱۹۹/۱۶۶/۱۶۴
۲۴۰/۲۰۱
امانت- ۲۳۲
امیر- ۲۳۸/۱۶۱/۱۶۰
انجم، شہزاد- ۴۰۲
اندریوروبن- ۱۰۹
انشا- ۲۳۸
انشا، ابن- ۳۴۹
انصاری، اختر- ۲۳۹
انصاری، عبداللہ- ۳۶۸
انصاری، عمر- ۳۴۲
انور، شاہد- ۳۳۸
انیس، میر- ۴۱۳/۲۳۶
اورینوی، اختر- ۳۷۰/۳۶۹/۲۵۲
اولیا، نظام الدینؒ- ۱۴۷
اویسی، جمال- ۲۳۰/۲۲۹
ایاز، شکیب- ۲۲۳
ایڈلے- ۳۶۶
ایگو، پرویٹ- ۴۳

ایگلٹن، ٹیری۔ ۹۹/۹۸/۷۵/۲۹
۴۲۶/۴۰۰/۳۸۷/۲۷۴/۱۰۱/۱۰۰
۴۳۲
ایلیا، جون۔ ۲۱۸/۲۱۷
ایلیا، نورزلیوٹ۔ ۳۷۸
ایلیٹ، ٹی ایس۔ ۲۶۹
ایڈرئن، مانٹ روز۔ ۱۲۳/۱۲۰

ب
باختن، میخائل۔ ۱۱۹/۹۵/۹۴/۲۹
۱۳۹
باربر۔ ۳۹۹
بارتھ، رولاں۔ ۳۷/۲۳/۲۲/۲۱/۲۰
۱۴۴/۹۴/۶۶/۴۱/۴۰/۳۹/۳۸
۳۹۳/۳۹۲/۳۸۹/۳۸۷/۲۹۶
۴۲۵/۳۹۶/۳۹۵/۳۹۴
بالزاک۔ ۴۰/۳۷/۲۱
باگ، اکرام۔ ۲۸۸
بانو، جیلانی۔ ۲۷۸/۲۵۲
بانو، عزیز۔ ۱۹۳
بخاری، پطرس۔ ۳۴۹/۳۴۷
بدایونی، ضمیر علی۔ ۴۲۴/۴۱۶/۴۱۳
بدر، بشیر۔ ۱۷۱
برانڈ، شتر۔ ۳۷
برٹیس۔ ۴۲۷
برٹین، ہینس۔ ۸۶/۸۱/۴۶
برق، جوالہ پرشاد۔ ۳۴۷
برق، لکھنوی۔ ۳۴۲
برک، اوسپ۔ ۱۸/۱۷
برگساں۔ ۳۹۴
برمن۔ ۷۷
برومان۔ ۷۷
بریخت۔ ۳۳۵/۳۳۴
برینگم، جان۔ ۱۲۲
بنارسی، بیتاب۔ ۳۳۲
بنارسی، طالب۔ ۳۳۲
بودریلار۔ ۹۱/۹۰/۸۹/۷۷/۲۲
۴۳۳/۴۰۴/۱۸۰/۱۳۸/۹۲
بہرائچی، عنبر۔ ۴۱۲/۱۸۲/۱۶۵
بیدل۔ ۲۳۵/۵۷
بیدی، راجندر سنگھ۔ ۲۹۷/۲۵۲
۳۹۰/۳۳۲
بیکٹ۔ ۱۴۲/۸۷/۸۱
بیکر، ارنسٹ۔ ۴۲۷
بیگم، انوری۔ ۱۹۳
بیگم، جمیلہ۔ ۱۲۹/۱۲۸
بیگ، فرحت اللہ۔ ۲۹۶/۲۹۳
بھابھا۔ ۳۷۶/۲۷۴/۱۴۰/۱۱۳/۱۱۱

پ
پاشا، احمد جمال۔ ۳۴۹/۳۴۷
پال، جوگندر۔ ۲۹۸/۲۵۲
پچوری، سدھیش۔ ۴۳۱/۱۶۱
پرشاد، نارائن۔ ۳۳۲

پرویز، صلاح الدین-۸۱/۱۸۲/۲۶۱
۲۶۴/۲۶۵/۳۲۹/۴۱۲
پروین، عذرا- ۱۹۳
پروین، کہکشاں- ۱۹۳/۱۹۴/۳۲۲
پریہار، عزیز- ۴۳۴
پریم چند- ۱۵۳/۲۴۸/۲۹۴/۲۹۶
۳۰۳/۳۳۳/۳۷۸/۴۲۰
پو، ایڈگرایلن-۶۹/۷۰/۴۱۵/۴۱۶
پوشکن-۱۸
پول دمان-۲۷/۱۱۳/۱۳۷
پولوں، ژاں-۲۰/۵۵
پونٹی، میرلین-۴۷
پیامی، مصطفے-۱۰۹
پٹریسیاواؤ-۲۵/۳۰/۱۱۸
پیگل-۳۷۸

ت

تابش، عین- ۱۸۴
تاج، امتیاز علی- ۳۳۳
تبسم، مغنی- ۴۱۳
ترین، حنیف- ۲۱۳/۲۱۴
تنویر، حبیب- ۳۳۳/۳۳۴/۳۳۸
تودوروف-۳۹/۹۵
تونسوی، فکر-۳۴۹
تھانوی، شوکت-۳۴۹
تھن ووڈ-۹۲
تھیکرے- ۲۹۳/۲۹۴/۲۹۶
تھیوڈرائڈ ویڈمو-۷۵

ٹ

ٹائن بی، آرنلڈ-۷۶
ٹریسا، مدر-۱۸۵
ٹورن، الن-۵۱
ٹولڈ-۱۲۷
ٹیکیو، مون- ۷۳
ٹیگور، رابندرناتھ- ۱۵۲/۳۶۲

ج

جان صاحب- ۳۴۲
جاوید، قدوس- ۴۳۳
جاوید، شفیع- ۳۰۳/۳۰۸
جائسی، ملک محمد- ۱۶۴
جبیں، نگینہ- ۲۵۲
جذبی، معین احسن- ۲۴۰
جعفری، ادا-۱۸۸/۱۸۹/۱۹۰/۱۹۱
جعفری، سید محمد- ۳۴۶
جعفری، سردار-۱۶۹/۱۷۰/۲۴۰
جعفری، ضمیر-۳۴۶
جعفری، فضیل-۸۱/۸۲/۳۹۹/۴۰۰
جگر-۲۳۹
جلال-۱۶۱
جلیس، ابراہیم-۳۴۹
جلیل-۲۳۷/۲۳۹
جلیل، قمر-۳۸۷/۴۲۲/۴۲۳
جمیل، شاہد- ۲۴۳

جوائس، جیمس-۱۳۹
جوشش-۲۳۶
جوہر، محمد علی-۳۴۷
جیفری، اے-۱۸
جیمسن-۲۸/۲۹/۷۵/۷۶/۷۷/۷۸
۷۹/۹۸/۹۹/۳۸۷/۴۲۶/۴۳۲
جیمس، ولیم-۵۶
جینکس، چارلس-۴۲/۴۳/۴۴/۵۲
۱۸۰/۳۸۶/۴۲۷
جہاں، رشید-۱۸۸
جہاں، قمر-۳۲۰

چ

چامسکی-۲۳
چشتی، حسن-۳۴۹/۳۵۱
چغتائی، عصمت-۱۸۸/۲۵۲
چلبست-۳۴۷
چندر، کرشن-۱۳۹/۲۵۲/۳۳۲
۳۳۵/۳۳۸
چند، گیان-۲۹۳/۲۹۶
چندوانگر، پرلہاد-۳۷۸
چھتاری، طارق-۳۲۷/۳۲۸

ح

حاتم-۳۳۶/۳۴۲
حافظ-۲۱۰
حالی، الطاف حسین-۳۹۱
حالی، علیم اللہ-۱۸۰
حبیب، جاویدہ-۲۴۲
حسرت-۲۳۶/۲۳۷/۲۴۹
حسرت، چراغ حسن-۳۴۷
حسن، اہاب-۳۰/۵۲/۸۰/۸۱/۸۲
۸۳/۸۴/۸۵/۸۶/۸۷/۸۸/۱۲۹
۱۳۱/۱۵۰/۴۲۲/۴۲۳
حسن، میر-۴۴۲
حسن، محمد-۳۳۲/۳۳۳/۳۳۸
۳۶۱/۳۶۲/۴۳۲/
حسن، حسن نواب-۱۸۵
حسین، انتظار-۲۵۲/۲۵۴/۲۵۵
۲۵۶
حسین الحق-۲۵۲/۲۷۸/۲۷۹
۲۸۰/۲۸۹/۳۲۶
حسین، جابر-۳۱۴/۳۷۸/۳۸۰
۳۸۲/۳۸۳/۳۸۴/۳۸۹
حسین، عابد-۳۳۲
حسین، عبداللہ-۲۵۲/۲۵۶
حسین، مجتبیٰ-۳۴۷/۳۴۹/۳۵۰
حشر، آغا-۳۳۲
حفیظ-۲۳۹
حقانی القاسمی-۳۲۹
حمیدی-۳۶۸
حنفی، شمیم-۱۵۹/۱۶۰
حنفی، مظفر-۲۱۴
حیات، شوکت-۲۸۷/۲۹۰/۳۰۳

حیات، مسعودہ- ۱۹۳
حیدر، قرۃ العین- ۲۶۰/۲۵۶/۲۵۲
۲۸۶/۲۸۵/۲۸۴/۲۸۲/۲۷۴/۲۶۳
۴۰۹/۳۳۸/۲۸۸

خ
خاں، عظمت اللہ- ۴۲۰
خاں، سعادت علی- ۲۹۵
خاں، ظفر علی- ۳۳۲
خاں، انور- ۴۳۴
خاں، راجہ مہدی علی- ۳۴۶
خاں، کرنل محمد- ۳۴۹
خاں، محسن- ۳۲۸/۳۲۷
خاں، نعمت علی- ۳۴۲
خاں، مظہر الزماں- ۳۸۸/۳۲۷/۲۵۲
خاں، م ق- ۳۲۷
خاور، شجاع- ۲۱۰/۲۰۹/۱۶۶
خسرو، امیر- ۳۶۶
خورشید، عالم- ۲۲۶
خورشید، قاسم- ۳۳۷/۳۱۷/۳۱۲
خیام، اے- ۳۱۰/۳۰۵
خیر، رؤف- ۱۶۶

د
داغ- ۲۳۸/۲۳۶/۱۶۱
دانش، وہاب- ۱۷۹/۱۶۵
درد- ۲۳۸
دریدا- ۵۹/۴۰/۲۷/۲۶/۲۵/۲۴
۹۴/۸۴/۸۰/۷۳/۶۹/۶۲/۶۱/۶۰
۱۳۰/۱۲۹/۱۱۴/۱۱۳/۱۱۲/۱۰۸/۹۷
۲۱۲/۱۷۴/۱۴۸/۱۴۷/۱۴۴/۱۴۱
۴۲۲/۴۱۴/۴۰۰/۳۹۶/۲۷۷/۲۷۶
۴۲۶/۴۲۳
دلاور فگار- ۳۴۶
دوراں، اویس احمد- ۱۸۱
دیوڑا، نند کشور- ۲۶۲/۲۶۱

ڈ
ڈارون- ۸۶
ڈرائیڈن- ۳۴۷/۳۴۶
ڈورتی، رچرڈس- ۱۹۴
ڈولیور، جوتھن- ۱۲۰
ڈینئل بیل- ۵۱
ڈینگل، مارجن- ۳۷۸
ڈیوڈلاج- ۱۹

ذ
ذوق- ۲۳۴/۲۳۳
ذوقی، مشرف عالم- ۱۸۷/۱۸۶/۱۸۵
۳۱۴/۲۱۰/۲۵۲

ر
راسخ- ۲۳۶
راشد، راشد انور- ۳۲۹/۲۳۲
راشد، ن م- ۲۴۰
رام، مالک- ۲۹۶/۲۹۵/۲۹۳/۲۹۲
رامبو- ۸۰

رائس، فلپ-۲۵/۳۰/۱۱۸
رائے، ستیہ جیت-۲۹۴/۲۹۶
رتھرن، کے کے-۱۲۷
رسوا، مرزا ہادی-۳۳۲
روبرٹ، ارنسٹ-۱۰۸
روسو-۳۱/۶۱/۶۲
رسول، شہپر-۱۶۱
رسین-۳۷
رزاق، سلام بن-۲۸۹/۲۹۹/۳۳۰
رشدی، سلمان-۱۵۲
رشید، ساجد-۳۲۵
ردولوی، شارب-۴۳۲
رضا، جعفر-۲۰۸
رضوی، اجتبیٰ-۲۲۸
رضوی، محسن رضا-۱۲/۱۶۶/۲۲۸
رفعت، فیاض-۳۲۸
رفیع، انیس-۳۱۳/۴۳۴
رموزی، ملا-۳۴۹
روسین-۳۱
رومی-۲۳۵/۴۱۷/۴۱۹
رند-۲۳۶
ریاض، ترنم-۱۹۳/۳۲۰
ریاض، فہمیدہ-۱۸۸/۱۸۹/۱۹۱/۱۹۳
ریمونڈ، ولیمس-۱۰۰/۱۱۹
رینو-۲۸۰
رئیس، قمر-۳۵۷

ز

زیدی، ساجدہ-۱۹۲/۱۹۳/۳۳۶
زیدی، ظفر-۲۴۱
زیدی، علی جواد-۳۵۶
زیف، پاول میڈی-۲۹

س

ساجد، سرور-۱۳۱/۲۳۱
سارتر-۲۰/۲۱/۴۳
سائیر-۱۵/۱۶/۱۷/۱۹/۲۰/۲۲/۲۴/۲۵/۲۶/۲۷/۲۹/۳۷/۴۰/۷۰/۷۴/۸۰/۲۷۷/۳۸۶/۳۹۶/۴۲۲/۴۱۴/۴۱۶
سالک، عبدالمجید-۳۴۷
سبحانی، سلطان-۳۲۷
حسین، سجاد نقشی-۳۴۷
سرسید-۳۹۳/۴۲۰
سدید، انور-۲۱۱
سرشار، رتن ناتھ-۳۴۷
سروری، عبدالقادر-۳۶۸
سروش، رفعت-۲۱۹/۳۳۳/۳۳۵
سروے جون-۳۷۸
سعید، ایڈورڈ-۱۰۶/۱۰۷/۱۰۸/۱۰۹/۱۱۰/۱۱۱/۱۴۰/۱۶۰/۲۷۳/۲۷۴/۲۷۶
سعیدی، مخمور-۱۷۷/۱۷۸
سکسوس، ہیلن-۶۹
سلطانہ، رفیعہ-۳۳۳

سنگھ، بلونت-۲۵۲/ ۳۳۸/ ۴۱۳
سنگھ، رتن-۳۰۲/ ۳۰۷
سودا-۲۳۴/ ۲۳۵/ ۲۳۸/ ۳۴۱/ ۳۴۶
سولرس، فلپ-۴۰/ ۹۴
سوئفٹ، گراہم-۳۲
سہیل، عابد-۲۹۱/ ۳۱۵
سہیل عظیم آبادی-۲۵۲
سیماب-۲۴۹
سیلڈن، رومن-۲۲/ ۲۸
سین، کنور-۲۸۷

ش

شاہ، خیرا-۳۶۸
شاد عظیم آبادی-۲۲۳
شاطر، گیان سنگھ-۲۸۰
شاکر، پروین-۱۸۸/ ۲۰۳/ ۲۰۴
شاہ، قلی قطب-۱۸۴
شاہ، نادر-۳۴۲
شاہ، واجد علی-۲۹۴/ ۲۹۷/ ۳۳۲
شاہدی، پرویز-۲۳۷
شعیب، شاہد احمد-۲۲۲
شجاع الدولہ-۲۹۵
شرر، عبدالحلیم-۳۶۱
شرما، ریوتی شرن-۳۳۸
شفیق الرحمن-۳۴۹
شفیق فاطمہ، شعری-۱۹۴/ ۱۹۵
شفیق، لکشمن نارائن-۴۴۲
شفق-۲۵۲/ ۲۸۱/ ۲۸۸
شکیل الرحمن-۴۱۳/ ۴۱۶/ ۴۱۷
شگفتہ، سارا-۱۹۴/ ۱۹۵
شمیم، سید احمد-۲۲۴
شوق، احمد علی-۳۴۷
شوق لکھنوی-۱۶۰
شوق، نعمان-۱۸۷/ ۲۲۸/ ۲۲۹
شہباز، عبدالغفور-۳۴۷
شہریار-۱۷۹/ ۱۸۰/ ۱۹۷/ ۱۹۸/ ۲۴۰/ ۴۱۳
شیرانی، اختر-۲۳۹
شیکسپیر-۲۰۰

ص

صادق-۲۲۸
صدیقی، افتخار امام-۲۲۱
صدیقی، رشید احمد-۳۴۷/ ۳۴۹
صدیقی، شوکت-۲۵۲
صدیقی، عرفان-۲۰۱
صدیقی، قمر-۲۴۰
صدیقی، محمد علی-۲۸۷/ ۴۳۲
صدیقی، نظام-۸۱/ ۸۲/ ۱۴۱/ ۱۶۲/ ۳۹۷/ ۳۹۹/ ۴۰۰/ ۴۰۱/ ۴۰۲/ ۴۱۲/ ۴۱۳/ ۴۲۳/ ۴۲۶
صنعتی-۲۳۵
صغیر، احمد-۳۲۷/ ۳۲۸

ظ

ظریف جبل پوری-۳۴۶
ظفر-۳۳۸/۲۲۶
ظفر،عشرت-۱۶۱
ظفر علی خاں-۳۴۷
ظفیر الحسن،بلقیس-۱۹۳
ظہیر،رضیہ سجاد-۲۵۲

ع

عابدی،رفیعہ شبنم-۱۹۳
عاجز،کلیم-۲۰۵
عارف،افتخار-۴۱۳/۲۴۱/۱۷۵
عارفی،فخر الدین-۳۱۸/۳۱۳
عالم،منصور-۳۶۹
عبادی،خالد-۲۳۱/۱۶۵/۱۶۱
عباس،خواجہ احمد-۲۵۲
عبدالحق،مولوی-۴۲۰
عبدالستار،قاضی-۲۵۲/۲۵۱/۲۴۸
عبدالصمد-۳۲۵/۲۷۱/۲۶۹
عبدالغفور،خواجہ-۳۴۹
عزلت،عبدالولی-۳۶۸
عتیق اللہ-۴۱۳/۴۱۰/۴۰۹/۶۲
عثمانی،اظہار-۲۶۵
عثمانی،انجم-۳۱۶/۳۱۵
عشائی،شبنم-۱۹۳
عقیل،سید محمد-۴۲۸/۴۲۶/۱۶۱
علوی،وارث-۲۹۱
عمادی،انور-۳۶۶

غ

غازیپوری،ظہیر-۲۴۰/۲۳۷/۱۷۳
غالب-۲۳۶/۲۳۵/۱۹۸/۱۶۰/۱۵۹
۳۴۹/۳۴۱/۳۳۳/۲۹۵/۲۹۳/۲۹۲
۴۱۷/۴۱۵
غزنوی،خاطر-۱۷۸
غضنفر-۳۷۹/۳۷۸/۲۵۲
غواصی-۲۳۷

ف

فاروقی،احسن-۲۵۲
فاروقی،اظہر علی-۳۵۸
فاروقی،ساقی-۴۱۳/۲۴۱/۱۷۶
فاروقی،شمس الرحمٰن-۸۶/۸۲/۸۱
۳۲۹/۲۹۷/۲۹۶/۲۹۵/۲۹۱/۱۵۸
۴۳۷/۴۰۱/۳۸۹
فاروقی،شمیم-۲۲۴/۲۲۳
فاروقی،محبوب الرحمٰن-۳۳۸
فاروقی،نثار احمد-۱۶۰
فاضلی،ندا-۲۱۹/۲۱۸
فاطمی،علی احمد-۴۳۲/۴۲۹
فدوی-۳۳۶
فراق-۲۳۹/۱۶۷
فراز،احمد-۱۷۵
فرائڈ-۸۶/۷۳/۷۰/۶۹/۲۴/۱۵
۴۲۲/۴۱۵/۴۱۴/۳۲۸/۳۲۶/۲۱۷

فرائی، نارتھروپ-۷۵
فرحت، سیدہ- ۱۹۳
فریز، جیمس-۲۶۹
فغاں-۲۳۵
فکری، پرکاش-۲۲۰/۲۱۹
فورڈ، کلی-۱۱۹
فوکو-۶۶/۶۵/۶۴/۵۵/۴۷/۴۵
۱۱۹/۱۱۴/۱۰۸/۱۰۷/۱۰۶/۷۳/۶۷
۴۲۷/۲۷۷/۱۴۴/۱۴۳/۱۳۰/۱۲۱/۱۲۰
۴۳۲
فیض-۴۱۲/۳۹۰/۱۶۷/۱۶۶/۱۵۸
۴۱۳
فیلڈ، لیزی-۱۳۱

ق

قادری، سید احمد- ۳۱۹/۳۱۴
قاسم شاہ آبادی-۳۶۸
قاسمی، ابوالکلام-۴۰۶/۲۴۵/۱۵۷
۴۱۳/۴۰۹/۴۰۸
قاسمی، احمد ندیم-۳۴۷
قاسمی، شمیم-۲۲۷
قاسمی، عطاالحق-۳۴۹
قاضی افضال حسین-۴۱۳/۱۹۴
قدوائی، صدیق الرحمٰن-۴۳۲
قدوائی، شافع-۴۱۳/۴۱۱/۱۵۸
قریشی، حیدر-۲۴۱
قریشی، رشید-۳۴۹
قطبی-۳۶۸
قمر، عبید-۳۱۸

ک

کول، بلراج-۴۳۴
کنول، ابن-۴۳۳
کریم، ارتضیٰ-۴۳۳/۲۹۸
کاشمیری، حامدی-۴۱۳/۲۰۸/۱۶۱/۱۵۸
۴۲۴
کاشمیری، نازش-۳۴۶
کاظم، محمد-۳۳۸
کاظمی، عاشور-۲۴۱/۲۱۶
کاظمی، منظر-۳۰۲
کافکا-۸۱
کاکوروی، فرقت-۳۴۷
کامیو-۳۸
کانریڈ، جوزف-۱۱۰
کانٹ-۵۸/۳۱
کبیر-۱۶۴
کپور، کنہیالال-۳۴۹
کرافٹ، میری اول-۱۲۷
کردک، وامن-۳۷۸
کریسٹیوا، جولیا-۶۹/۴۰/۲۴/۲۳
۲۸۴/۱۳۱/۹۷/۹۶/۹۵/۹۴/۸۴
۳۸۷
کلاوڈ-۹۴
کلر، جاناتھن-۳۹۳/۳۷/۲۳/۲۲

کمبلے، ارون-۳۷۸
کوکب، تفضل حسین-۳۴۲
کواسکی، شائی-۲۲
کولمبس-۱۵
کلیم، شاہد-۱۶۱
کیتھرائن، بلسی-۱۲۰
کھنہ، بھارت چند-۳۴۹
کیفی دہلوی-۳۴۲

گ

گاندھی، اندرا-۳۳۳
گاندھی، مہاتما-۱۸۵/۳۷۶/۳۷۷
گائیتری-۱۱۱/۱۱۳/۱۱۴/۱۴۰/۲۷۴/۳۷۶
گدی، الیاس احمد-۲۷۱/۲۷۴
گدی، غیاث احمد-۲۹۷
گریٹین، بالٹ-۱۲۱
گریمشی-۱۰۶/۱۱۴
گلزار-۲۰۷/۲۰۸/۳۰۴/۴۱۳
گولڈمان-۲۷/۲۸/۹۴/۱۱۹/۳۸۷
گوروہ، انوردھ-۳۷۸
گوئٹے-۴۱۵
گیوگال-۱۲۳

ل

لاکاں، ژاک-۲۴/۳۹/۶۸/۶۹/۷۰
۷۱/۷۳/۷۵/۷۸/۹۴/۹۵/۹۶/۱۴۴
۲۱۷/۲۱۸/۲۲۷/۳۲۶/۳۲۹/۴۱۴
۴۱۵/۴۱۶
لال، مداری-۳۳۲
لائلپوری، بخش-۲۴۱
لاہوری، اکبر-۳۴۶
لاہوری، مجید-۳۴۶
لق لق، حاجی-۳۴۹
لکھنوی، صفی-۳۴۲
لکھنوی، مقصود-۳۶۷/۳۶۸
لنڈا-۱۰۱/۱۰۳
لوماماینا-۱۱۵
لوترے-۹۶
لوتھر، نریندر-۳۴۹
لونڈھے، بینا-۳۷۸
لیوتار-۳۱/۴۷/۴۸/۴۹/۵۰/۵۱/۵۲
۵۳/۵۴/۵۵/۵۶/۵۷/۷۸/۱۳۱
۱۴۰/۱۴۴/۱۵۱/۴۳۲/۴۳۳
لینن-۱۴۷
لیوس، پیٹر-۱۰۸
لیون، ہینری-۱۳۱
لطف الرحمٰن-۱۶۶/۲۲۰

م

ماشیرے، پیر-۲۹
مادھو، بنی-۲۶۸
مارکس-۱۵/۵۵/۷۳/۸۶/۱۱۴/۱۴۷
۴۲۲
مارکوزے، ہربرٹ-۷۵
ماس، ہیمر-۳۱/۴۷/۵۲/۵۳/۱۰۲

ماس، ہیبر۔ ۱۰۳/۱۰۴/۱۳۶/۱۷۴/۴۲۶
مانپوری، انجم۔ ۳۴۷/۳۴۸/۳۴۹
ماؤ۔ ۷۳
مائشلیٹ، جولیس۔ ۳۸
ماہلی، شاہد۔ ۲۲۲
مجیب، محمد۔ ۳۳۲/۳۳۷
مجید، اقبال۔ ۲۵۲/۲۵۳
محبی، صدیق۔ ۱۶۴/۲۰۷
مخلص، آنندرام۔ ۲۳۴
مرزا، شکوہ محسن۔ ۴۳/۴۲۳
مسرور، علیم۔ ۲۵۲
مسعود، نیر۔ ۳۲۹
مشہدیٔ، ذکیہ۔ ۳۲۱
مشہدی، شفیع۔ ۳۰۴/۳۰۹
مصحفی۔ ۱۶۰/۲۳۶
مظہری، جمیل۔ ۲۳۷
ملا، آنند نارائن۔ ۲۳۹
ملارمے۔ ۲۴/۳۸/۸۰/۹۵/۹۶
ملر، جے ہلس۔ ۲۷/۳۹۹
ملر، جیمس۔ ۶۵
منٹو۔ ۲۸۶/۳۳۲/۳۳۵/۳۳۶/۴۱۳
منصوری، عادل۔ ۱۶۵
منظر، شہزاد۔ ۳۸۷
منوہر، یشونت۔ ۳۷۸
مومن۔ ۲۳۸
مونس، پرکاش۔ ۳۶۷/۳۶۸
مہدی، باقر۔ ۲۱۲/۲۳۷
مہدی، سید محمد۔ ۳۳۳
میر۔ ۱۵۹/۱۶۰/۲۳۴/۲۳۵/۲۳۶
۲۳۸/۲۹۴/۳۴۱/۳۴۳/۴۱۳
میکاولی۔ ۷۳

ن

ناجی، شاکر۔ ۳۴۲
نارنگ، گوپی چند۔ ۱۰/۳۳/۴۳/۵۴
۸۲/۹۵/۱۴۱/۱۴۳/۱۴۸/۱۵۰/۱۵۲
۱۵۸/۳۲۹/۳۸۶/۳۸۷/۳۸۸
۳۸۹/۳۹۰/۳۹۱/۳۹۴/۳۹۷
۴۰۷/۴۰۹/۴۱۰/۴۱۲/۴۱۳/۴۲۱
۴۲۵/۴۲۶/۴۲۸/۴۲۹/۴۳۰/۴۳۲
۴۳۴
ناسخ۔ ۲۳۸
ناظم، یوسف۔ ۳۴۹
ناظر۔ ۱۶۱
ناہید، کشور۔ ۱۸۸/۱۸۹/۱۹۱
نائیکولسن۔ ۱۳۲
نبی، شہناز۔ ۱۹۳
نٹولی، جوزف۔ ۹۰
نجمی، ارمان۔ ۲۲۳
نسیم، افتخار۔ ۲۴۰
نشاطی۔ ۲۳۷
نصرتی۔ ۳۶۸
نصیر۔ ۲۳۳

نطشے-۶۵/۹۳/۱۲۶/۳۹۴
نظام، ش ک-۱۶۱/۴۳۳
نظامی، فخر دین-۱۵۸
نعیم، حسن-۲۰۱/۲۰۲
نقوی، علی امام-۲۵۲
نمبالکر-۳۷۸
نور، ستیندر سنگھ-۱۶۲/۴۳۰
نور، کرشن بہاری-۲۱۱
نوز، ایس پی-۷۳
نورٹن-۴۳/۱۱۲
نورس، کرسٹوفر-۹۱
نوری، مشتاق احمد-۳۰۶/۳۱۰
نویدی، علیم صبا-۲۴۲
نیازی، منیر-۱۶۹/۱۷۱
نیل حسن-۱۱۸
نیوٹن-۳۱

و

واجد، محمود-۳۱۲/۳۱۳
واہی، رضا نقوی-۱۶۵/۳۴۵
وجہی، ملا-۲۳۷
ورتھ، ورڈس-۲۲۹
ورجینا وولف-۴۴
ولی-۱۵۹/۲۳۵/۲۳۸
وولفری، جولیا-۱۲۲
وونوگاؤ-۲۲
وولوشنیف-۲۹

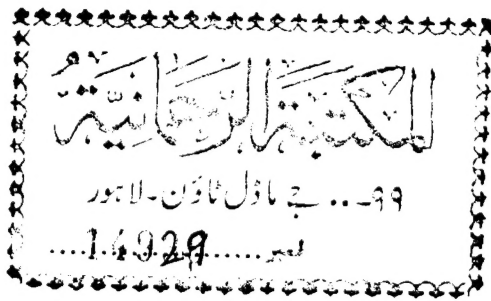
ہ

ہارٹ مین، جیفری-۲۷/۳۹۹
ہارٹ، اسٹوک-۱۳۰
ہارڈی، تھامس-۱۹۴
ہاروی، ڈیوڈ-۷۷
ہاشمی، جاوید نہال-۲۸۹
ہاشمی، جمیلہ-۲۵۲
ہاشمی، محمود-۲۶۵
ہاؤ، ارونگ-۱۳۱
ہائیڈگر-۵۲/۴۱۴
ہرگانوی، مناظر عاشق-۲۴۳/۴۲۵/۴۲۶
ہیڈن، وہائٹ-۱۱۹
ہسرل-۵۹/۶۰
ہومر-۱۳۹
ہیرانسوڑے-۳۷۸
ہیگل-۲۸/۵۵/۷۳
ہینری-۱۰۹
ہیوم-۳۱

ی

یادو، راجندر-۲۶۵/۲۶۷
یکتا-۳۴۲
یگانہ-۲۳۶
ینگ، روبارٹ-۳۷۷
یوری-۱۷
یوسف، ابراہیم-۳۳۸
یوسف، احمد-۳۰۱/۳۰۲/۳۰۶

یوسف، اختر - ۳۲۸
یوسفی، مشتاق احمد - ۳۵۰/۳۵۲
یوکوبسن، رومن - ۱۷/۱۹
یقین - ۲۳۴
یونگ - ۹۵

☆☆

فکرِ انسانی کا ایک نہایت اہم وظیفہ خود اپنے ہی مقدمات اور موضوعات پر تنقید کرنا ہے۔ چنانچہ پسِ جدید مفکرین نے ان مسائل اور مفروضات کا تنقیدی جائزہ لیا جن سے جدید فکر ترکیب پایا تھا۔ جدیدیت (modernism) کے علمبردار عقل اور سائنس کے ذریعے آفاقی قدروں کی تلاش میں نکلے تھے۔ پسِ جدید کے نمائندوں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ جدیدیت کی یہ کوششیں کتنی سادہ اور سطحی ہیں۔ صداقت اضافی اور حقیقت موضوعی ٹھہری اور پیچیدہ انسانی صورتِ حال ہر عقلی نظام کی گرفت سے آزاد ثابت ہوئی۔ جدیدیت نے مذہب اور روایت کے بخیے ادھیڑے تھے اور پسِ جدیدیت نے جدیدیت ہی کو تار تار کر دیا۔ اس ساری صورتِ حال کا نتیجہ لایعنیت اور اضافیت (relativism) ہے جس سے نبٹنا ہنوز باقی ہے۔ ادب، فلسفے اور سماجی علوم کے سنجیدہ قارئین کے لیے یہ کتاب دلچسپی کا باعث ہوگی۔

ارشد سراج الدین

designed by: safdar_sher@hotmail.com

Rs. 395/-

ISBN 969-8917-23-3

9 799698 917233

www.poorab.com.pk